

السَّماتُ الأُسْلُوبِيَّةُ في الخطابِ الشَّعْرِي



الدكتور

محمد بن يحيى

أستاذ علوم اللسان العربي

جامعة محمد خيضر بسكرة

الجزائر

السَّماتُ الأُسْلُوبِيَّةُ في الخطابِ الشَّعْرِيِّ

الأستاذ

محمد بن يحيى

أستاذ علوم اللسان العربي

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد - الأردن

2011

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

2011-1432

رقم الإيداع لدى دائرة الملكية الوطنية
(2010/6/2344)

811.09

بن يحيى، محمد

السيف الأسلوبية في الخطب الشعرية / محمد بن يحيى - (إبداء - عالم الكتب

لبيروت، 2010.

(1 ص)

ر. (1) : (2010/6/2344)

الوصف : / شعر شعري // لغة : عربي // التحليل : الأسبي /

* أعت دائرة الملكية الوطنية بيلت فهرسة والتصنيف الأولية.

* يتعمل المؤلف كتخل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يهر هذا المصنف عن

رأي دائرة الملكية الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

رقم: ISBN 978-9957-70-408-7

Copyright ©

All rights reserved

عالم الكتب الحديث

Modern Book World

النشر والتوزيع

إبداء - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (00962 - 27272272) فاكس: 079 / 5264363 00962 - 27269909

صندوق البريد: (3469) الرمز البريدي: (21110)

بريد الإلكتروني

almaktoob@yahoo.com

almaktoob@hotmail.com

almaktoob@gmail.com

www.almaktoob.com

الموقع الإلكتروني

تفرع الشقي

مخرا للكتاب العربي للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - صان - تلفون: 079 / 5264363

مكتب بيروت

روضة الخير - بناية ندي - هاتف: 00961 1 471357 فاكس: 00961 1 475905

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ

فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّ فِى الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ

تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ

((سورة يوسف / 101))

إهداء

إلى كُلِّ من علمني حرفاً من مشائخي وأساتذتي

من الكتاب إلى الجامعة .

محمد بن يحيى

فهرس الموضوعات

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---|
| 1 | تكملة |
| ٤ | إهداء |
| ١ | مقدمة |
| 7 | مقدمة |
| 10 | في ماهية الأسلوب |
| 24 | 1 - الأسلوبية و الجماعاتها |
| 26 | 2 - الفرق بين الأسلوبية والمعلوم الشعرية الأخرى |
| 30 | 3 - النص (الخطاب) الأسلي |
| 42 | 4 - الأسلوب نظرياته، ومبادئه |
| 43 | 5 - السمة الأسلوبية |
| 47 | 6 - عمل التحليل الأسلوبي |
| 47 | الباب الثاني |
| 49 | السمات الأسلوبية في البلية الموسيقية |
| 49 | الفصل الأول: السمات الأسلوبية في الموسيقى الخارجية |
| 52 | تمهيد |
| 77 | البحث الأول: السمات الأسلوبية في الوزن |
| 97 | البحث الثاني: السمات الأسلوبية في القافية |
| 97 | الفصل الثاني: السمات الأسلوبية في الموسيقى الداخلية |
| 120 | البحث الأول: السمات الأسلوبية في الصوت المعزول |
| | البحث الثاني: السمات الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ |

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---|
| 141 | الجزء الثاني |
| 143 | السماوات الأسلوبية في البنية الفنية |
| 143 | تمهيد |
| 151 | الفصل الأول: أنماط التشكيل البلاغي للصورة الخزنية |
| 151 | المبحث الأول: السماوات الأسلوبية في الصور الفنية على علاقة التشابه |
| 165 | المبحث الثاني: السماوات الأسلوبية في الصور الفنية على علاقة التشابه |
| 179 | المبحث الثالث: السماوات الأسلوبية في الصورة الحقيقية |
| 185 | الفصل الثاني: الصورة الكلية: عناصرها، وخصائصها، ووظائفها |
| 185 | المبحث الأول: عناصر الصورة الكلية |
| 202 | المبحث الثاني: خصائص الصورة الفنية، ووظائفها |
| 215 | الجزء الثالث |
| 215 | السماوات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية |
| 217 | تمهيد |
| 219 | الفصل الأول: السماوات الأسلوبية في البنى الصرفية |
| 219 | المبحث الأول: نسبة الأفعال إلى الصفات |
| 234 | المبحث الثاني: السماوات الأسلوبية في ضمير المتكلم |
| 239 | الفصل الثاني: السماوات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية |
| 239 | تمهيد |
| 248 | المبحث الأول: الجملة الخبرية |
| 280 | المبحث الثاني: الجملة الإنشائية |
| 311 | خاتمة |
| 315 | ملحق: الشاعر والفصيدة |
| 321 | المصادر والمراجع |

مقدمة

نرى كثير من الدارسين الأسلوبية، وأقاموا لها مائما وعويلا، وما فتشوا يرفعون عقائرهم يذهبون ذلك النبا الجلل. وهم يؤسسون حكمهم ذلك على أساس استناد الأسلوبية في منطلقاتها إلى اللسانيات، وذويان كثير من الدراسات الأسلوبية في غيرها من العلوم، إذ إن كثيرا منها قد تحولت إلى دراسات لسانية، أو بلاغية، أو حتى نقدية...

إن العلم - كما هو معروف - يكتب شرعيته إذا كان له موضوع ومنهج، وإننا نلصقون إلى الرجوع إلى هذين الأساسين للحكم على شرعية أي علم كان.

لا جرم أن الأسلوبية تتخذ الأسلوب مادة و موضوعا لها، وليس يخفى على أحد أن الحكم بموت الأسلوبية، هو في الحقيقة حكم بموت الأسلوب الذي هو مادة هذا العلم، وهذا ما لا يتصوره عاقل. فمن هذه الناحية نحن مطمئنون إلى أن المادة التي نلجأ بها الأسلوبية حية لم تمت، ولن تموت ما دام هناك أدباء يبدعون...

فلنول وجوهنا إذن شطر المنهج. وهنا يمكننا الوقوف على مكمن الداء. إننا لو فعلنا، لوجدنا أن كثيرا من الدارسين لم يتقيدوا بالصرامة المطلوبة في مناهجهم، مما أدى بالدرس الأسلوبي إلى الوقوع في مزالق خطيرة كانت السبب في الأزمة المزعومة. ويظهر ذلك جليا في:

1. عدم تمييز حدود العلم، أين تبدأ وأين يجب أن تنتهي.
2. عدم التفريق بين الملامح النظرية، والإجراءات التطبيقية؛ فالكثيرون ممن خاضوا غمار الأسلوبية حولوا دراساتهم إلى جري وراء الانزياحات، والتكرارات، وأنقلوا دراساتهم بمداول أحصوا فيها ما يروونه ظواهر أسلوبية دون أن يتمكنوا من استثمار نتائج تلك الإحصاءات في سبر أغوار النصوص للكشف عن سماتها الجمالية.

ومن هنا يبدو جليا أن الحكم بموت الأسلوبية، وأقول نجمها فيه كثير من الشطط، والمزج إلى الأمام، وقد كان من الأجدي والأجدر البحث في أسباب أزمة الأسلوبية؛ للوقوف على مكمن الداء حتى ينسى وصف الدواء، فتعاد القاطرة إلى سكنتها؛ لتمضي

فلما تشق طريقها في سِرِّ أغوار النصوص الأدبية، والكشف عما في أعماقها من لآلئ وزبرجد، ومخار...

وهذه الدراسة التي نضعها بين يدي القارئ الكريم إسهام بسيط في سبيل ذلك الغدق المنشود، ولكننا نأمل أن تشكل مع غيرها من الدراسات الصادقة بداً واحدة تتعاون على إعادة فاطرة الدرس الأسلوبية إلى السكة؛ لتمضي إلى غايتها...

ولتحقيق تلك الغاية اخترنا دراسة قصيدة من عيون الشعر العربي، إنها مرتبة مالك بن الربيع التميمي (ت 60 هـ) التي أشدها يرثي بها نفسه فيل وفاته. وهي قصيدة لجند لجرية إنسية فريدة، فمن منا جرب الموت؟ لا أنا، ولا أنت، ولكننا إذا ما رأينا إنساناً قد شحمن بصره، وسكنت حركة أوصاله، وثوقفت لبضات حروفه... أينما أتت المنيّة قد أنبت أخفازها.

والكثير منا قد جرب فقد الأحبة، ولخرج مرارته، واكتوى بقلبي فراقهم ولوعته، بل لعل الكثير منا قد بكى الأحبة ورثاهم، واتحب ردها من الدهر متمثلاً ذكراهم... ولكن ما جرب الموت!

لقد خلّد مالك بن الربيع نفسه بتلك المرتبة؛ فيها حرف، ودولها لم يكن ليُعرف إلا في عصره، وبته الضيقة كقواطع طريق، هو وصاحبه شظاظ وعصايتها التي كانت تبعث الرعب في نفوس المسافرين وقوافل التجار في طرق بادية البصرة.

وقد تناقلت كتب الأدب تلك القصيدة، فمنها ما نقلت أبياتاً، ومنها ما نقلتها كاملة، مع اختلافات في رواياتها وعدد أبياتها.

فقد رواها أبو زيد القرشي (ت 170 هـ) في جمهرة أشعار العرب اثنين وخمسين بيتاً، وأوردها كل من أبي علي الفصالي (ت 356 هـ) في ذيل الأمالي والنوادر وعبد القادر البغدادي (ت 1093 هـ) في خزانة الأدب ثمانية وخمسين بيتاً. ونقل أبو الفرج الأصفهاني (ت 356 هـ) في كتاب الأغاني قول أبي عبيدة (ت 209 هـ): الذي قاله ثلاثة عشر بيتاً، والباقي منحول، ولّذه الناس عليه.

وهذه الدراسة مستعمدة رواية أبي زيد القرشي^١ لقرب عهد صاحبها من عصر

الشاعر.

إن الكثيرين يركزون على موضوع القصيدة؛ إذ يُمثل تجربة فريدة في بابها، ربما لم يسبق إلا بالقصيدة المنسوبة إلى عبد يغوث الحارثي (ت 43 ق هـ) التي مطلعها: (ومن الطويل)

الا لا تلوماني كفى اللوم ما ييا فما لكما في اللوم نفع ولا ييا

يبد أن الموضوع ليس إلا عنصراً من عناصر القصيدة، بل إنه أثقة عناصرها، كما ترى تارك الملائكة.

فما الذي يجعل بعض القصائد كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيفة الباقية على مرّ الدهور، وبعضها كالحيام المؤتدة التي تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، وتسرع إليها البلى؟ كما يقول ابن طباطبّا، أو ما الذي يجعل من ترسل كلامية عملاً فنياً؟ على حدّ تعبير رومان جاكوبسون Roman Jakobson

ونقل إن بدور خلوم القصيدة، وعناصر القية فيها كامة في أسلوبها. وهكذا يكون هدف الدراسة هو البحث عن تلك البدور، أو تلك السمات الأسلوبية.

والسمات جمع سمة، وهي العلامة المييزة للشيء بين أقرانه. قال تعالى بنعت محمد ﷺ والذين آمنوا معه: ﴿بِسْمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ الشُّجُودِ﴾ [الفتح / 29].

إن الدراسات الأسلوبية العربية على الرغم مما قطعت من أشواط على المستوى النظري، إلا أنها لا تزال تعاني قصوراً في المستوى التطبيقي، فمعظم الدراسات التي اطلعنا عليها لا تغطي كافة عناصر الأسلوب، بل إن منها ما لا يعدو كونه مجرد إضاءات أسلوبية على النصوص المدروسة، إذا ما استثنينا الدراسة الفذة التي أجزها محمد الهادي الطرابلسي الموسومة بـ خصائص الأسلوب في الشوقيات. وعليه كان من بين أهدافنا - زيادة

على الهدف الرئيس - الطرح إلى الجهاز دراسة أسلوبية تغطي كافة عناصر الأسلوب في هذه
المرحلة.

ولا يمكننا تجاهل أن ندعي أن هذا البحث سابق إلى تناول هذه القضية بالدراسة
في أنه سبق في علم اسلم كثيرة منها ما ذكر على بعض علومها الأسلوبية، وخاصة طاول
التكرار فقد خصص لها الدكتور حسن فتح الباب فصلا في كتابه رؤية جديدة لشعر
القديم كما خصص للقضية محمد عبد العزيز الموالى فصلا مستقلا في كتابه قراءات في الشعر
الإسلامي والأموي أما تاركنا للملائكة فقد سالت عفاة التكرار فيها للتكرار الساني في
تناها قصائد الشعر المعاصر

وقد تناولها أبو الفوارس السد بالدراسة في مقال له بعنوان مكونات الشعرية في بابها
مفاتيح من الترميز مشهور في مجلة اللغة والأدب الصادرة عن معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة
الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1977، ولكنه لم يتناول الجانب الموسيقي فيها، ونقص
الذلات. وقد وقع في هفوات سمع من لها في موضوعها من هذا البحث إن شاء الله.

كما درسها أحمد دوي في كتابه السوية والعمل الأدبي - دراسة بنيوية شكلانية -
المجلد الثالث من الريس، لكن دراسته الشكلانية حركت هذا العمل الفني جداول وأعمدة
ومحطات ومخبرات أعطته نكهة الأدب.

إن قصور الدراسات الأسلوبية التطبيقية عامة، وقصور الدراسات التي تناولت هذه
القضية خاصة مما يجعل هذا البحث ضروريا.

وقد رأينا ضرورة النهج الوصفي لهذه الدراسة، مع الاستعانة بالتحليل
والإحصاء التي من شأنه محاصرة السمات الأسلوبية في النص، والكشف عنها.

وقد تكون هذا البحث من مقدمة، ومدخل نظري، وثلاثة أبواب تطبيقية، وخاتمة.
وقد نلحق حرك بالشاعر تعريفا موجزا، وأثبت النص المدروس، مع شرح بعض الفاظه
تيسيرا على القارئ.

أما المدخل، فقد عنوانه في ماهية الأسلوب وهو مدخل تأسيسي للدراسة، إذا لا
يمكن إجراء أي دراسة تطبيقية دون أساس نظري تقوم عليه.

ونناول المدخل التعريف بأهم الاتجاهات الأسلوبية، ونظرياتها الأسلوبية، وصولاً
إلى معنى السمة الأسلوبية التي هي لبنة البحث.

أما الباب الأول، فواسم به السّمات الأسلوبية في البنية الموسيقية، حيث احتوى
على فصلين، درس أولهما السّمات الأسلوبية في الموسيقى الخارجية، منتمية في البورن
والغافية، أما ثانيهما، فقد خصص للدراسة السّمات الأسلوبية في الموسيقى الداخلية، منتمية
في الصوت المعزول (الأصوات الجهرة والمهموسة، وأصوات القيث الطويلة، والأصوات
شبه اللينة، وصوت الرأى، والتويز)، والصوت في إطار اللفظ (التكرار، والجناس، والطباق،
والمقابلة).

وعنوان الباب الثاني به السّمات الأسلوبية في البنية الفنية، وفتنا فصلين. تناول
الأول أنماط التشكيل البلاغي للصور، الجزئية، وقسم إلى ثلاثة مباحث: درس الأول:
السّمات الأسلوبية في الصور المبنية على علاقة التشابه التشبيهي، والاستعارة). ودرس
الثاني: السّمات الأسلوبية في الصور البنية على علاقة التماهي (الكتابة، والمجاز المرسل،
والمجاز العقلي). أما الثالث، فقد خصص للدراسة السّمات الأسلوبية في الصورة الحقيقية.

ونناول الفصل الثاني الصور العقلية: خصائصها، ووظائفها، وقسم مبحثين:
خصص الأول للدراسة عناصر الصور الكلية (الموسيقى الخارجية والداخلية، والصور
الجزئية، واللفظ الموحى، والمخاطبة والشعور، بينما تكفل البحث الثاني بدراسة: خصائص
الصورة الفنية، ووظائفها. وقد مثلت الخصائص المدروسة في التطابق مع التجربة الشعرية،
والوحدة والانسجام، والإيجاء. أما الوظائف، فكانت: نقل الشعور والمخاطبة، ونقل الشعور
بأوجع عبارة، وبعث الحياة في الجماد.

وومضنا ثالث أبواب البحث - السّمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية. وقد
شمل فصلين، درس الأول: السّمات الأسلوبية في البنى النحوية في مبحثين، خصص الأول
لتطبيق معادلة بوزيمان A. Buseman القائمة على حساب نسبة الأفعال إلى الصفات، أما
الثاني فخصص للدراسة السمة الأسلوبية في ضمير المتكلم.

أما الفصل الثاني فقد درس النحاة الأسلوبية في النحوة والبلاغة، حيث
جمعنا في الدراسة بين النحو والمعاني، منتهين تصنيف الجمل على أساس نظامها وأساليبها،
محدثين المصطلحات وصورها، مبدئين معانيها البلاغية.
وقد قسم هذا الفصل بحثين: درس الأول الجملة الخبرية بأساليبها المثبتة، والنفي
والإنكسار، أما البحث الثاني، فقد درس الجملة الإنشائية: الطلبية، والإفصاحية.

وعلم البحث قدالة تضمنت أهم نتائجها، وقد صنفناها تصنيفين
نتائج عامة، تتعلق بمختلف المسائل المنهجية، والموسيقية، والنحوية، والبلاغية.
ونتيجة خاصة تتعلق بالنحاة الأسلوبية في النحوة المدروسة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقدم باسمي أبحاث الشكر والامتنان إلى استاذي
القاضين: الأستاذ الدكتور محمد خان الذي ورثه هذا العمل حتى استوى على صوفه،
والدكتور ربيع يومعة على كل ما قدمه لي من توجيهات لعل عن الثمر، فجزاهما الله عني
كريم الجزاء.
ورجائي أن أكون قد وفقت وألا، فحسي أجر الاجتهاد، وما توفقي إلا بالله علب
توكلت وإليه ألب.

محمد بن يحيى

القصور، زقورت (الجزائر)، سنة 18

ربيع الأول 1431 هـ، الموافق 04 / 03 / 2010م

مدرخل

في ماهية الأسلوب

مرحلة

في ماهية الأسلوب

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على سمات الأسلوب في مرحلة ما قبل النص الرئيسة،
فموضوع البحث تطبيقي إذن، ولكن الدراسة التطبيقية للمسرحية يجب أن تكون دون أساس
نظري، وبدون النتائج النظرية - الوصفية التي نحصل عليها - لا يمكن القيام بأي تطبيق¹¹
وحتى يتسنى لنا تحديد ودراسة سمات الأسلوب في مدونة هذا البحث، لابد من تحديد
مفهوم الأسلوب الذي تعددت تعريفاته وتشتت باختلاف المنطلقات التي انطلقت منها كل
باحث في دراسته؛ وذلك ما نشأ استلزمات، وهذا ما يحتم علينا التعرف إلى تلك
الأساليب.

وبما أن الأسلوب الأدبي - كما يؤكد الباحثون - لا يوجد إلا في النص الأدبي،
كان التزامنا علينا كذلك التعرض إلى مفهوم النص الأدبي في منظور الأسلوبية.
إن تحديد الأسلوبية والنص الأدبي، والأسلوب، والسمة الأسلوبية في البداية
ضرورة أكيدة، فبالتحديد نوضح لنا أهمية دراسة الأسلوب - التي نحن بصدد القيام بها - فلا
نتجاوزها ولا نقصر عنها إن شاء الله.

¹¹ عبد القادر بوزيعة، لغات ميت وعالم المهرج، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع 11،

حادي 1997، ص 8.

ووجهه، وهو يستعمل مصطلح علم الأسلوب كذلك مرادفاً للأسلوبية⁽¹⁴⁾. أما الباحث العربي فقد مصلوح فيؤثر مصطلح الأسلوبيات، ويطلق ذلك بأنه أضيق (من مصطلح علم الأسلوب) وأخوض في التصريف، كما أنه جاء في مكة السقف في سلك المصطلحات الشبهة بالنسب والظيقات، ولأنه يتسق بهذا المعنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات⁽¹⁵⁾، إلا أننا نجد أن مصطلح الأسلوبية هو الذي طغى استعماله وجرى على الألسنة، أما مصطلح أسلوبيات فقد استعمل - نادراً - للدلالة على الاتجاهات الأسلوبية.

والأسلوبية تستند في مطلقاتها إلى اللسانيات، وهي تنطلق من الوجه الثاني من ثنائية في سوسر 1857-1913 (اللغة / الكلام *langue / parole*) كأحد انطلاق حيث يقول: وتشمل دراسة اللسان جزئين الأول: جوهري وغرضه اللغة الثاني: ثانوي، وغرضه انفرادي من اللسان وتعني به الكلام⁽¹⁶⁾. وإن كان سوسر قد أوقف دراساته على الوجه الأول من الثنائية (اللغة)، فإن التلميذ شارل بالي Charles bally 1865-1947 قد تلقف الوجه الثاني منها (الكلام)، فكان بذلك مؤسس الأسلوبية، فعند سنة 1902 عندما التحزم مع شارل بالي Charles bally أن علم الأسلوب قد أسست كإحدى النهايات مثلما أرسى أساقفه فيدي سوسر Ferdinand de saussure أصول الألسنة الحديثة⁽¹⁷⁾.

وإذا كان سوسر قد قسم النظام اللغوي إلى لغة وكلام، فإن ثاني هذين القسمين يشغل على صنويين من الاستخدام، أرقصا: الاستخدام العادي أو الشفهي. فلهذا الاستخدام الأعمى أو القوي ومعنى ذلك أنه في داخل شعبة النظام اللغوي التي أوردناها في سوسر توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها⁽¹⁸⁾.

- (14) نفسه، ص 13 - 14
- (15) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 14
- (16) فردينان دي سوسر: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة: يوسف عازي وعبد الصمد - المؤسسة العراقية للطباعة، 1986، ص 32
- (17) الأسلوبية والأسلوب، ص 16
- (18) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 16 - 17

وخرقت الأسلوبية أيضًا بأنها تعلم وصفي بمعنى بحث الخصائص والسمات التي
تتميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة
الأسلوبية⁽¹⁾

ومن مطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي عرفها رومان جاكوبسون
1896-1982 Roman Jakobson بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن طلبة
مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً⁽²⁾

أما ميشال ريفاتير Michael Riffaterre فقد ركز على المنطقي. ومن ثم كانت
نظرته إلى هذا العلم تعصب في اتجاه المرحل إليه، فهو يرى بأنها علم يهدف إلى الكشف عن
العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف البث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ
المتقبل. فيتجهي إلى اعتبار الأسلوبية السية لغوي ظاهرة حل الذعن على فهم معين وإدراك
مخصوص⁽³⁾

ومهما تعددت تعريفات الأسلوبية فإنها تتفق في نقطتين هامتين

1- دراسة الوجه الثاني من تالية سوسير، أي الكلام.

2- تتخذ من اللغة مدخلاً لها في دراسة النص الأدبي، إذ تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية
على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغوي، فالأسلوبية تعني دراسة
الخطاب الأدبي من مطلق لغوي⁽⁴⁾. ويؤكد ريمون طبعان على أهمية المدخل اللغوي
في الدراسة الأسلوبية بقوله: «الشكل موضوع مهم في الدراسات اللسانية الحديثة، وما
الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي
يجب لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها⁽⁵⁾ ويرى جورج موليني
George Molinié الرأي ذاته، حيث يقول موجهها الدراسات الأسلوبية. ومن

(1) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35

(2) عبد السلام المندي، اللغة والحداث- دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1981، ص 58 والأسلوبية والأسلوب، ص 11

(3) ص 45

(4) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 44

(5) ريمون طبعان، الأسبسية العربية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1981، ج 2، ص 116

الحكمة أن لا تنحصر في دراسة المحتوى، أو المصباح أو الأيديولوجية، لهذا ليس هدف الأسلوبية يجب إذن أن يفرغ في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإجمالية تلك هي المادة التي يجب دراستها⁽¹⁾

وإذا كانت اللغة تحمل تلك المكننة في الدراسات الأسلوبية، فهل من حدود تقيد حدها تلك الدراسات في دراسة لغة النص؟ إنها تدرس كل ما يتعلق بلغة النص من أصوات، وصيغ، وتركيب، وكلمات، وتستخدم من علم الأصوات، والصرف، والدلالة والتركيب في الكشف عن سمات الأسلوب. وذلك لا يعني أن الأسلوبية قد أصبحت هنا تحوي كل تلك العلوم، بل إنها تستفيد من تلك العلوم اللغوية في تحليل النص الأدبي، أما تقييم تلك السمات فهو من عمل النقد الأدبي.

1. 3. اتجاهات الأسلوبية:

1. 3. 1. الأسلوبية التعبيرية

بعد شارل بالي (1865 - 1947) مؤسس علم الأسلوب، معتمدا على دراسات أصنافه في سويسرا لكن بالي تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهرية والأساسي على العناصر الوجدانية للغة⁽²⁾. فقد اهتم في دراسته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإيران القهدة الذي يفسر التكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله⁽³⁾ فالمتنوع هو ما كان متكثرا ماديا أم لاديا، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى

(1) جورج موليت: الأسلوبية، ترجمة سام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006، ص 163

(2) نظير الأسلوبية تحليل علمي ودراسة تطبيقية، ص 36 وما بعدها، وعبد غني: الأسلوب بين التراث العربي والأسلوب الحديث، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 91 سنة 24، أيلول 2004، <http://www.arsu.edu.org/tradition-turath/95.htm>

(3) موسى صالح: رباعية الأسلوبية متابعها وتجلياتها، دار الفكري، الأردن، ط1، 2001، ص 10.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 66

المنطقي، وفي أحيان كثيرة يفسر خطابه شجاعت عاطفية يفرغها الكاتب في حلقه. وقد صيبت الأسلوبية التعبيرية بطل اهتمامها على تلك الشجاعات العاطفية في الخطاب، بغير النظر عن كونه حاداً أو لئيماً. وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب^(١١). فهو يهتم بالجانب الأدبي للغة الإبداعية من خلال تأليف القصائد والحملات والترانيم، انطلاقاً مما يليه وجدان المثقوي^(١٢). ومن هذا جاء نقد لودويغ لهذه الأسلوبية. ومن منطلق الاهتمام بطريقة الأداء اللغوي فقد كان بالي يحد علم الأسلوب واحداً من علوم اللغة كتعلم الأصوات، وعلم التركيب، وعلم الصيغ^(١٣). وطريقة بالي في التحليل تشرح تعقيدات لغوية يمكن عرقلها في مقاطع من الخطاب، ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة، وهي الوسائل ونظر إلى هذه الوسائل على أنها تولد انطباعاً في المنطقي هو الأثر^(١٤)، ولذلك ظلت أسلوبية بالي تعبيرية بحثاً لا معنى إلا بالاتصال بالوقوف والمعنوي. وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي^(١٥). ولم تستطع هذه الأسلوبية أن تصمد طويلاً، فقد ظهر تيار ذهبي التيار الوهمي وظفه أصحابه لتفعل الأسلوبية بشجاعات التيار الوهمي فقللوا وليد بالي في مهله. ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج. ساروز Jules Marouzeau، وم. كراسو Marcel Cressol^(١٦).

1.3.2 الأسلوبية النفسية (اليوشيتزر 1887-1960)

ظهر هذا التيار رد فعل على التيار الوهمي. ويمكن أن يسمى بالانطباعية فكل لواحدة العملية منها والنظرية قد أحرقت في ذات التحليل، وقالت بصفة التحليل وكفرت

^(١١) الأسلوبية تعبيرية والتحليلية، ص 11.

^(١٢) الأسلوبية بين الذات المعنوية والأسلوبية الحديثة.

^(١٣) الأسلوبية والتحليل للخطاب، ج 1، ص 61.

^(١٤) الأسلوبية، ص 60.

^(١٥) الأسلوبية تعبيرية والتحليلية، ص 11.

^(١٦) الأسلوبية والأسلوب، ص 16-17.

بعلامات البحث الأسلوبية^{١١}، وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن دأبها لستمر قد لعم بالمبدع وفردية في طريقة الكتابة، مما يتيح الخصوصية الأسلوبية عنه^{١٢}، وعليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية، وعلى الرغم من أن هذه الأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب، ونسجه اللغوي، إلا أنها تجاوزت البحث في التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى الملل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي^{١٣}، ويمكن القول بأن هذه الأسلوبية تعتمد النص الموضح، عكس الأسلوبية البيوية التي تركز من الغلاف النص، فقد استعان كثير بالدلالة التاريخية كبسفي منها معلومات نسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النص، لأن الكلمة عنده في السياق الأساسي قد تاحية دلالة معينة في النص، وقد تعتمد دلالاتها بحسب الباق^{١٤}

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس^{١٥}

- ١- وجوب الطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته
- ٢- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه
- ٣- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عائله
- ٤- إقامة التحليل الأسلوبية على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي
- ٥- السمة الأسلوبية المعيزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبية فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تتراوح عن الكلام العادي

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية شتر من الناحية التطبيقية، فقد كان هذا الرجل ممارسا أكثر مما كان منظرا، وهو بذلك عالم أسلوبية في الصميم^{١٦}

١١- ص ٥٦

١٢- الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة

١٣- الأسلوبية وتحليل الخطاب ج ١، ص ٦٦

١٤- الأسلوبية وتحليل الخطاب ج ١، ص ٦٦

١٥- ينظر الأسلوبية جامعيتها وتجلياتها ص ١١ والأسلوبية وتحليل الخطاب ج ١، ص ٦٦

١٦- الأسلوبية ص ١٤

1.3.3 الأسلوبية النبوية

تعد الأسلوبية النبوية مدًا مباشرًا من اللسانيات النبوية التي تعتمد أساسًا على دراسات ذي موسير⁽¹⁾ والنبوية - كما هو معروف - تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة وترتكز الأسلوبية النبوية على تساق أجزاء النص اللغوية⁽²⁾ وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالذلات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية⁽³⁾.

وقد كان لأعمال أشتكلين الروس الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية؛ إذ استخدموا المصطلحات في البحث الأسلوبي، وبذلك كانت المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي يحدد هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلًا لسانيًا صرفًا⁽⁴⁾ في سبيل البحث فيها - لسانيا - عن المكونات الكلامية للحجاسة الأدبية من حيث هي أدبية، أي في سبيل البحث عن الأدبية⁽⁵⁾.

وبعد رومان جاكوبسون زمرًا هذه الحركة؛ حيث إنها اعتمدت نظريته في التواصل، وتحليله لمختلف اللغة الست⁽⁶⁾ للأسلوبية النبوية تعنى بمختلف اللغة على حساب قيمة اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورهما نص يضطلع بدور إيلاحي، ويحتمل دلالات محددة⁽⁷⁾.

إننا حينما نذكر الأسلوبية النبوية يستدعي المقام اسمين بارزين: جاكوبسون

وريفاتير

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 85.

(2) الأسلوبية من التراث العربي، والأسلوبية الحديثة.

(3) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 82.

(4) الأسلوبية، ص 84 - 85.

(5) للاطلاع على وظائف اللغة الست، انظر: فاطمة الطال، حركة النظرية الأسلوبية عند رومان جاكوبسون، دراسة

وأصبحها المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص 181 وما بعدها.

(6) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 82.

نظراً لأن جاكوسون في هذا الاتجاه، فسرعان ما تحدثت شخصته أولاً، ولكن رجاء هذه الحركة تكمن في هذا فقام بالتأسيس للأسلوبية الشعرية ذات الطرح المحدث الذي يميز الأسلوب الميداني الأول والأخير للبحث^(١) على الرغم من أنه لم يستخدم قط كلمة ((أسلوبية)) وإنما كان يستخدم كلمة ((أسلوب))، لقد استبدلت بمصطلح ((الشعرية))^(٢) ولئن كان جاكوسون قد أقام نظرية التواصل، وعدد وظائف اللغة بست وظائف وإن ركز على الوظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي^(٣)، وظلك الموقف الشعرية تنطبق بامتياز على المساواة (الشعاعية) في عموم الاحتمال (الانقضاء) على من الفن (الشعرية)^(٤)

وإذا كان جاكوسون يركز على الوظيفة الشعرية أساساً في التحليل الأسلوبي، فهو يركز على ضرورة الوقوف على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، حيث يقول ويذكر أن أحد الشعرية بكونها هذا القسم من الأسبوبة الذي يتالح الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف اللغوية الأخرى^(٥) وتحلى الشعرية هذه في إدراك الكلمة بكونها كلمة، وليس كمجردة بعيد عن الشيء المسمى، ولا كتصغير عاطفة، إنها تحلى في كون الكلمة ملحوظة، ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست علامات غير ميالة للواقع، بل علامات للوقت وزنها الخاص وقيمتها الذاتية^(٦) وعلى الرغم من التأكيد على الوظيفة الشعرية إلا أن الباحث الأسلوبي عليه أن يتعامل مع النص على أساس أنه بنية متداخلة وكل لا يتجزأ يقول جاكوسون يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن أهمها فكر

(١) الأسلوبية بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة

(٢) جبريل: الأسلوب والأسلوبية ترجمة: منقوش عيسى، مركز الأبحاث العربي، بيروت - (١٩٧٤)، ص ١٨

(٣) الأسلوبية متابعها وعلماها، ص ١٥

(٤) النظرية الأكاديمية عند رومان جاكوسون، ص ١٨٨، والأسلوبية، ص ١٨٨، والأسلوبية متابعها وعلماها، ص ١٨

١٨

(٥) النظرية الأكاديمية عند رومان جاكوسون، ص ١٩٠

(٦) النظرية الأكاديمية عند رومان جاكوسون، ٢٥٢

حيث يُحدد جيدا علاقات كل عنصر بالأخر¹¹. فكما أننا لا يمكن أن تفصل الاشتقاق في اللوحة عن الألوان كذلك لا يمكن أن نقرأ نصيحة فهدام بالمعنى - مثلا - ونهمل التوسيل أو الصور.

2- ميشال ريفاتير.

لعلنا نسا في حاجة إلى القول بأن ميشال ريفاتير بعد علامة متوزة في الأسلوبية السوية، فقد أنشر كتابه محاولات في الأسلوبية السوية سنة 1971. قد يفتي رحيم الأسلوبية السوية¹² فهو الذي كشف عن أصناف ودلالاتها¹³ ولعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية السوية نحو العلاقة بين الخطاب والمنطقي، بعد أن كانت تنصب أساسا على الخطاب دون أن يفتي الطرف الثاني (المخاطب) في العملية التواصلية بالانقسام الكلي، وبلغت هذه التسمية المعنى السقراطية السوية في الأدب الفرنسي¹⁴. وهو بذلك توجه تجاوز طرح جاكوسون الذي يحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل نحوي، معتمدا على مبدأ التماثل المركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لغت نظم الخطاب، والمرسالة الشعرية عند تكيف مع متطلبات التواصل¹⁵. فالمخاطب طرف أساسي في عملية التواصل، فكما أنه لا يوجد نص بلا منسوخ كذلك ليس لغة إيهام أو تزيين أو تواصل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة والبراعة¹⁶. ولئن كان ريفاتير يولي للخطي أهمية بالغة، حتى إن أسلوبية عرفت في بعض الأحيان بأسلوبية النظمي¹⁷، إلا أنه لا يهمل ركني عملية التواصل الآخرين المخاطب والمخاطبة، حيث إن المنسوخ يعبر عن ذاته ولا يكتب لها، لإنشاء تابع من نفسه وليس موجهها لها¹⁸.

قصد من

الأسلوبية مخاضها والمخاضها، ص 15

الأسلوبية، ص 88

الأسلوبية مخاضها والمخاضها، ص 16

الأسلوبية تحليل نظري ودراسة تطبيقية، ص 22

الأسلوبية مخاضها والمخاضها، ص 18

الأسلوبية تحليل نظري ودراسة تطبيقية، ص 22

فأسلوبية ريفانير (أن تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطب والمخاطب والمخاطب) وإن كانت تطلق من النص ذلك أن المشتري يمكن إثبات النص وإن كانت تلامح شخصيتك تطرح فيه، إلا أن الذي يقف هو النص، والقارئ الذي يقرأه ويأثر به يقول ريفانير الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع رموزه فكله إزاء النص⁽¹⁾ ومن هذا المنطلق كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يفسحها المشتري معه لتأثير على المثقف وهو يرى أن البحث الموضوعي يقتضي ألا يطلق التحليل الأسلوبية من النص مباشرة، وإنما يطلق من الأحكام التي يفسحها القارئ

حول: ولذلك نلحق باهتمام قارئهم⁽²⁾ والقارئ المتغير ليس فردا بعينه، وإنما مجموعة من القراء ذوي الثقافة الأدبية العالية، إنهم مجموعة من النقاد ولا بد من التوقف على أربعة مقومات أهم بها ريفانير اهتماما بالنص، وهي القراءة، والسياق الأكبر والسياق الأصغر، والتشعيع، والمفاجأة

أ- القراءة: ويسمى هذا المقوم أساسا على أن التحرية الأدبية التي تنتج عنها ما تكون دائما فريدة، ومن ثم لا بد أن يكون النص فريدا في نوعه، ويقال ريفانير القراءة اهتماما كبيرا حتى إنه يجعلها حدا للأسلوبية حيث يقول: النص فريد دائما في جنسه، وهذه القراءة هي التعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن يعطيه من الأدبية⁽³⁾

ب- السياق الأكبر والسياق الأصغر: إن السياق الأسلوبية عند ريفانير يسبق لغوي ويقطعا عنصر غير متوقع، والتفصيل الذي يشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبية⁽⁴⁾

ج- السياق الأصغر: وهو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاهما ريفانير أهمية كبيرة، وبعد الطاق والمقالة منها أسلوبيا يشكل عنصر المفاجأة

2- السياق الأكبر: هو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الإجراء الأسلوبية ويوجد خارجه، وقد قسمه قسمين:

(1) طارق البكري: الأسلوبية عند ميشال ريفانير، <http://www.dwanalarab.com/epm.php> 2 يونيو 2002

(2) الأسلوب والأسلوبية، ص 30. والأسلوبية والأسلوب، ص 79 - 80

(3) الأسلوبية عند ميشال ريفانير

(4) نفسه

(5) الأسلوبية شعاعية ولحمية، ص 18

- سياق + إجراء أسلوبى + سياق.

- سياق + إجراء أسلوبى + نقطة انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبى⁽¹⁾

ج الشيع وهو مقياس اعتمدته ريفاتير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في الشففى،
ويعتاد أن الطاقة التأثيرية الخاصة أسلوبية تتناسب عكسيا مع نواترها. فكلما تكررت
نفس الخاصة في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرار يقللها
تحتها التأثيرية ندرتها⁽²⁾ فالسمع - مثلا - قد يكون مثيرا أسلوبية، ولكن قيمته
الأسلوبية تتناقص كلما تكررت، حتى إنه ليخلو مظهرا من مظاهر ضعف الأسلوب

د. المفاجأة: وتنتج عن تأثير الأسلوبى الذى هو عنصر غير متوقع فى قولك: طار ظلي
فرحا، فإن كلمة ظلي غير متوقعة، فالمشروع أن يتكرر بعد الفعل طار ما يعبر حقيقة،
ولا يلقى عليها مقدار المفاجأة التى حققها هذه الاستعارة المكنية. لذلك فإن قيمة كل
ظاهرة أسلوبية تتناسب مع هذه المفاجأة، حيث كلما كانت الخاصة غير متوقعة كلما
وقعها في نفس الشففى لرفع

1. 3. 4. الأسلوبية الإحصائية

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضى في محاولة الكشف عن
خصائص الأسلوب الأسمى في عمل أسمى معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة
علمية موضوعية لجلب الباحث مئة الوفرة في الثانية. ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء
الأسلوبى زمرة Zimb الذى جاء بمصطلح القياس الأسلوبى ويقوم على إحصاء كلمات
النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة، ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل جملة. وهكذا
نتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض⁽³⁾

(1) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 14، دار الشروق، 1998، ص 239-230. والأسلوبية
نماذجها ونماذجها، ص 19.

(2) نقد والحكم، ص 49. والأسلوبية والأسلوبية، ص 80. ينظر: الأسلوبية، ص 17.

(3) ص 17.

(4) الأسلوبية ونماذج الخطاب، ج 1، ص 57-58. وعلم الأسلوب، ص 14، دار الشروق، 1998، ص 239-230.

وقد اعتمد أبو زهمان A. Busseman في الإحصاء معادلة التعبير بالحدث والصور بالوصف، ويقوم هذا النموذج على إحصاء هذه الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول ومنه كلمات النوع الثاني، ثم يخرج خارج فئة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية¹⁵ ومن خلال ذلك يحكم على أدبية النص، فارتضاع حاصل الفسفة بعد مؤشرا على أيدى وانخفاضه بقرنه من العلية¹⁶

وقد شك بعضهم في جدوى الإحصاء، ورأوه عملية غير محنة، لا تعدوا أن تكون جمعا لبعض الظواهر الأسلوبية في النص بل هو محمد عبد المطلب، ربما في المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتوجيه، لأننا عندما نعتمد على الإحصاء في دراسة الأساليب نحمل الشكك الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم¹⁷ ويقول بعد أن عرض جزءا من دراسة كمال لم يجب لأحد أن يصادف في نواحي من النواحي أن تكون لحظة لتساؤل عن إمكانية أن تكون هذه الإحصاءات نحو تحليل العمل الأدبي وفهمه، أم أنها تؤدي بنا إلى ملاحظات عابرة؟ نسهم بشكل جزئي في تفسير النص¹⁸ بينما يدافع فريق آخر عن خطورة الإحصاء، ورا في معارضة حكموا من خلال بعض الدراسات العلمية، يقول محمد جمال صقر: لقد رفضت منذ زمان جدوى اعتماد الإحصاء، وحسرت كثيرا مفيت في طريقي العودة به رجا ونقرة من ينفي الأحكام ففلا منه¹⁹

ويؤيد سعد مصلوح أنه يمكن العودة إلى الإحصاء حين يواد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين²⁰، ويقول بعد ذلك طبق معادلة أبو زهمان على مجموعة من نصوص الأدب العربي: وإنما لعلى يبين من أنه ملزم

15 سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 3، 2002، ص 74

16 حسنة ص 74

17 محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، مجلة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 139

18 حسنة ص 147 ونظر على الأسلوب مثالك وإبراهيم، ص 270 وما بعدها

19 محمد جمال صقر، بحث فيما بين العروعر واللغة، <http://log/munshaw.com/yb/stmthread.php>، 4، 2006

20 الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 100

يقود إلى حد بعيد، وأما بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لا يخلو من صيدلة على غيره من الآداب، كما أنه مقياس واحد متخذ الوظائف وسيط في أي معاً¹⁴⁰ إنه لا يمكن التخلي من أهمية الأسلوبية الإحصائية، وتحرير شأنها، أو الهجوم عليها، لما تشجع به من موضوعية، ولكن لا بد من توفر شروط في دراسة الأسلوب إحصائية أهمها: القدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية وتأويلها بما لا يخرج عن إطار النص¹⁴¹

1. 3. 5 الأسلوبية الصوتية (Phonostylistique)

يقابلها في العربية (علم الجمال الصوتي)، وهو علم يهتم بالجانب الصوتي والمونولوجي في النصوص الجميلة، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة شارحاً لبعاء التكرار، والتقابل، والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السباق الصوتي¹⁴²

وهي تطلق أساساً من فكرة أن مادة الأدب هي الأصوات والألفاظ وعليه فإن أي تحليل جمالي مشرووع للأدب لا يتحقق إلا من خلال ما أي عن طريق تحليل السباق الصوتي لهذا العمل الأدبي¹⁴³

وموضوع الأسلوبية الصوتية دراسة الوحدات الصوتية، والسباق الصوتي في النص الأدبي، وتفسير العلامات التي أنت معاني وإنجازات، وصوراً ساعدت على نقل الفكرة¹⁴⁴. وتعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم التغيرات الصوتية الأسلوبية، وتقدير ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، بمقدار ما نستطيع أن نستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية¹⁴⁵

¹⁴⁰ الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 140.

¹⁴¹ الأسلوبية وتحليل المقادير، ج 1، ص 112.

¹⁴² عبد صالح الضالع الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، (إطار ص 13).

¹⁴³ الأسلوبية الصوتية، ص 20.

¹⁴⁴ ص 13-12.

¹⁴⁵ الأسلوب والأسلوبية، ص 28.

ويقترح محمد صالح الضالع تسعة أبعاد لتحليل البناء الصوتي للقصيدة، وهي:

- 1- الوحدات الصوتية (الفونيمات).
- 2- السياق الصوتي للوحدات الصوتية.
- 3- الجانب المنطقي للموسيقى والمخاليق.
- 4- الجانب الصرفي والوحدات الصرفية.
- 5- الجانب النحوي.
- 6- الجانب البلاغي.
- 7- الجانب العروضي والقافية.

ولا تجتمع هذه الأبعاد كلها في قصيدة واحدة، ولا يصورها الشاعر متعمداً، وإنما
تجول القصيدة إلى صفة أخرى.

2- الفرق بين الأسلوبية والعلوم اللغوية الأخرى:

ذكرنا في المقدمة أن من أهم أسباب أزمة الأسلوبية عدم تمييز حدود العلم، أين تبدأ
وأين يجب أن تنتهي، لذا كان علينا توضيح الفروق بينها وبين العلوم الأخرى التي هي
على علاقة بها.

وتختص بالإحاطة بصف حد الفروق بين الأسلوبية وأربعة مجالات معرفية، تلك
المجالات التي يكتم التداخل بينها وبين الأسلوبية، ونوجز تلك الفروق في الجدول الآتي^(١)

(١) نظر الأسلوبية الصوتية: ص 28 وما بعدها.

(٢) الأسلوبية الصوتية: ص 28.

(٣) انظر هذه الجداول من الأسلوبية والأسلوبية: ص 48-49، وص 52، والفقه والحكمة، ص 12، وص 52-53،
والأسلوبية داخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 10، وص 33، وص 36 وما بعدها. الأسلوبية مطبقها وأعمالها
ص 9.

2. 1. الفرق بين اللسانيات والأسلوبية

| اللسانيات | الأسلوبية |
|---|--|
| 1- تعنى بدراسة الجملة | 1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام |
| 2- تعنى بالنظم اللغة يكون لها شكلا مفترضا (نظام اللغة) | 2- تنحصر نحو الفهم فعلا (الكلام) |
| 3- تعنى باللغة من حيث هي، فتركيبها | 3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس السامع |
| 4- تدور من النقص، وتسعى إلى كسب القوانين التي تحكمها | 4- تدور على القيمة الإعلامية والإفهامية، وتدور من الكلام بوصفه نشاطا دائما في استعمال اللغة |

2. 2. الفرق بين البلاغة والأسلوبية

| البلاغة | الأسلوبية |
|---|--|
| 1- توجد على النص | 1- تتعامل مع النص بعد أن يولد |
| 2- تعنى من قوانين ساطعة (مباراة) | 2- لا تعنى من قوانين ساطعة أو تقاضيات جاءزة (وصفية) |
| 3- هدفها التوحي قبل إبداع النص، وتقييم بعد إبداعه | 3- لا تحكم على المسئل الأسمى بالجوهر أو الرداءة |
| 4- النظر لا يتكفل إلا طلبا من جوانب مقننة الحال | 4- المتلقي يبحث الجملة في النص الأسمى بطلبه والدقة |
| 5- يفرم على تلبية الأثر الأسمى، بمعنى فصل الشكل عن المضمون | 5- تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي واحد بدوالة، ومدلولاته |

2. 3. الفرق بين النقد الأدبي والأسلوبية

| النقد الأدبي | الأسلوبية |
|---|--|
| 1- ينظر إلى لغة النص بأنها عنصر من عناصر النص الأدبي، وحسب. | 1- تعنى أساساً بالكيان اللغوي للنص الأدبي. |
| 2- ينسج بالانطباعية والذاتية. | 2- يعتمد على الانطباعية والذاتية. |
| 3- لا يغفل الأوامر الموجهة بالنص. | 3- تستلزم النص ليعبر عن محيطه الاجتماعي الخارجي الاجتماعي. |

2. 4. الفرق بين النحو والأسلوبية

| النحو | الأسلوبية |
|--|---|
| 1- مجال القواعد. | 1- مجال الحرية. |
| 2- سائل عليها زوايا. | 2- رغبة القواعد الجمالية، وهي لاحقة لها. |
| 3- بهذه ما لا يستطيع قوله من حيث يفهم. | 3- فهو ما يوسعنا أن نصرفه فيه عند استعمال اللغة أما قوله. |
| 4- العكس غير صحيح. | 4- لا أسلوب دون نحو. |

3- النص الأدبي (الخطاب الأدبي)

إن ما يقودنا إلى الخلط بين النص في هذا المقام هو ارتباط مفهوم الأسلوبية بـ
 فئة علاقة تلازمية بينهما، مما جعل الكثير من الباحثين يربط تعريف الأسلوب بالنص، لأن
 جوهر الأثر الأدبي لا يمكن التغاير إليه إلا عبر صياغة البلاغية⁽¹⁾.

(1) الأسلوبية والأسلوب، ص 31.

جاء في اللسان النص "رفعت الشيء" نص الحديث يتبعه نصاً. ولقد وكل ما أظهر، فقد نص. نصحت السماع إذا جعلت بعضه على بعض. وكل شيء أظهرته، فقد نصت.¹¹ فكلمة (النص) تعني الرفع، والإظهار.

ولقد عرفت مصطلحين مترادفين في هذا المجال مصطلح (النص)، ومصطلح (الخطاب).

لقد ارتبط المعنى اللغوي للفظ (نص) في العربية كما في الفرنسية بالكلام المكتوب. في مقابل لفظ (خطاب) الذي يحيل عادة إلى الكلام المنطوق¹². والمختصرون لا يولون أهمية كبيرة للتفريق بين ((النص الأدبي)) و((الخطاب الأدبي))، حيث يحيل معظمهم إلى اعتبار ((النص)) و((الخطاب)) شيئاً واحداً¹³. وما يؤكد ذلك قول رولان بارت Roland Barthes 1915-1980: "النص يطق على كل الأسوار متلاحماً مع الخطاب، وليس النص إلا خطاباً، ولا يستطيع أن يتواجد إلا مع خطاب آخر"¹⁴. ولقد عثر بعض الدارسين على كلمتين مترادفتين، ومنهم هولاند فريمان Algirdas Julien Greimas منعدلاً يكون بعض اللغات الأوروبية لا تتوفر إلا على لفظ واحد يؤدي معنى (الخطاب) و(النص) على السواء¹⁵.

ويرى بعض الباحثين أن النص لا يكون إلا مكتوباً، وبذلك فهم يسقطون صفة النص من الأدب الشعري، بل وحالة الأدبية أبعداً فهذا جورج موليني يجب أن نرفعه عن السؤال هل يوجد أدب شعري؟ بقوله: لا يوجد سوى الأدب المكتوب، والعمل الأدبي نجد كذلك بمحاكية الكتابة¹⁶. وبذلك فهو يسقط كل إنتاج أدبي شعري، ومنه تراث العرسي الذي انتقل مشاطة قبل أن يدون. وقد كان ميشال ريفاتير يعتقد الفكرة ذاتها في تعريفه

¹¹ ابن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1994، مادة نص، ج 3، ص 97-98.

¹² أحمد مراد، العلم الشعر من التأسيس إلى التأصيل، ج 1، ج 2، (الأدب، سيد اللغة العربية وتاريخها، جامعة القاهرة، العدد 13، ص 1987، ص 30.

ص 30.

الأسطورة والخطاب، ج 3، ص 30.

أحمد مراد، العلم الشعر من التأسيس إلى التأصيل، ص 30.

الأسطورة، ص 192.

الأول للأسلوب حينما يعرف بأنه «كل شكل مكتوب وفردى قصد به أن يكون أدبا»¹⁶ ولقد اقترح تحليلها مهما لذلك التعريف في ترجمته الفرنسية - بعد عقد من الزمن - حين يقترح تعويض قوله «شكل مكتوب» بعبارة الشكل الدائم¹⁷ وهو بهذا الاستدراك يكون قد أدخل الأدب النظم من شأنها في تعريفه.

ومعظم الدارسين يربطون إلى حد النص أيضا سواء أكان مكتوبا أم شفويا، ويمكن أن نسفي في هذا المجال بقول تود أ. فان ديك (Toum A. Van Dijk) : إننا نرى (النص) (المكتوب بها) (والشعور) (المكتوبة) (المطبوعة) وإن كنا في اللغة الجارية لنعمل الكلمة (نص) (جوهرية بالنسبة إلى الشعور المكتوبة أو المطبوعة)¹⁸ وبعد إذا جئنا مصطلحي (النص) و (الخطاب) ورأينا استعمالهما بالمعنى نفسه نجدنا أن لحدود مفهوم (النص) أو الخطاب الأدبي.

لقد كان بالي أول من ساء و حدد أبعاد في حضم شريعة للأسلوبية، وقد انتهى التحليل إلى ضبط هوية النص الأدبي انطلاقا من علاقة التماسك القائمة بين أجزائه¹⁹ وقد طرح جاكوسون سؤالا في غاية الأهمية ما الذي يجعل من مرسله كلاما صلا فتيا²⁰، أو بعبارة أخرى ما السمات التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، فتجمل منه نصا أدبيا؟ وقد مكته ذلك السؤال من الكشف عن أبعاد النص الأدبي سنة 1960، وذلك حينما عرفه بكونه خطابا تغلبت فيه الوطيدة الشعرية للكلام. ولذلك لنا النص حسب جاكوسون خطابا تتركب في ذاته ولداته²¹ وقد ذهب بعد ذلك علماء الأسلوب مطالعين شتى في تحليل النص الأدبي، ونعرض بعض تلك الآراء للتأويل بها في دراسة الخطاب الأدبي.

16 الأسلوبية طابعها وتحليلها، ص 16

17 الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 116

18 إعلامية وعلم النص، ص 111، ويطرح عبد القادر عويضة (فان ديك وعلم النص، ص 11)

الأسلوبية والأسلوب، ص 109

19 الطريقة الأسلوبية عند تودمان جاكوسون، ص 178

20 لغة والعقائد ص 88، والأسلوبية والأسلوب ص 88-89، والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 11

لقد التفت كودوروفيا من الشفافية مقياساً لتعديده، فهو عند خطاب الخطبة الشفافية عنه مثيراً أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفافية يرى من خلاله معناه، ولا يتكاد يراه هو في ذاته... بينما يلعب من الخطاب الأدبي يكون شجراً غير شفافة يتوقفك هو على فعل أن يمكنك من عبوره واختراقه¹⁹ أما جورج موليه - فقد اعتمد مقياس الإجماع، فقد وصف النص الأدبي بأنه يحصل في داخله فكرة إجمالية، فهناك حرية كبيرة من النص غير موجود بوضوح في التراكيب الظاهرة للنص²⁰ بينما تطلق جوليا كريستيفا من مفهوم الشاعرية في تحديد النص، إذ تقول بعدم النص كجهاز غير لساني يحدد توزيع اللسان بواسطة الرقعة بين كلام نواصلي يهدف إلى الإحاطة الجارية، ومن هنا تنبأه من المقولات السابقة عليه أو القترامة معه، فالنص إنشائي، وهو ما يعني

أ- أن علاقته باللسان الذي يتوقف داخله هي علاقة إحدانية توزيع...

ب- أنه ترشحاً للنصوص ولذا جعل نصي، فهي فعلاً نص معين تتداخل وتتناهى ملفوظات عديدة مقطوعة من نصوص أخرى²¹ وهي ترى أن النص الأدبي يدرس في محاورين: في عبوره الأفقي (البنية السطحية للنص pleno texte)، وفي عبوره العمودي (البنية العميقة) الذي يسمح بتكشف بعمق الشاعرية بما يحمله من قيم ومعطيات، وذوق ومشاعر... ولتظهر على هذا النحو أنكوبية النص (Le geno texte)، وهو ما يشكل مفهوم النص²² ولذلك تكون كريستيفا قد قامت بمحاولة لتجاوز البنيوية، أو بالأحرى مفهوم النص المعلق.

ولقد أكد جاك فريدا أن فكرة النص المنسجم الذي يُشكل وحدة تامة ومطلقة لا

وجود له²³

¹⁹ الأسلوبية والأسلوب، ص 112 والأستورية وتحليل الخطاب، ج 3، ص 19

²⁰ الأسلوبية، ص 25.

²¹ كريستيفا (جوليا): علم النص ترجمة محمد الإبراهيمي، دار طوقان للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1997، ص 21.

²² علم (علم النص من التأسيس إلى التناهي)، ص 27.

²³ نفسه، ص 29.

4- الأسلوب ونظرياته

عاد في لسان العرب أن الأسلوب، بالصم الغن^١ يقال: أخذ فلان في أسلوب من القول أي ألتزمه^٢

ومصطلح أسلوب style عند الأوروبيين سبق في الظهور من مصطلح أسلوب stylistique إذ يعود حسب المعاجم الفرنسية إلى بداية القرن الخامس عشر الميلادي. يسترجع مصطلح أسلوبية إلى بداية القرن العشرين^٣

وقد تعددت تعريفات الأسلوب فقد جمع ولي ستاندرز willy sanders في كتابه نظرية الأسلوب اللسانية ثمانية وعشرين تعريفا للأسلوب^٤، ومرو ذلك التعدد في تعريفه يرجع إلى الزاوية التي ينظر منها كل باحث في دراسته للأسلوب. وعلى الرغم من ذلك التعدد إلا أنه ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتماد أصولها إحدى هذه الطرق الثلاث: الخطاب، والمخاطب، والخطاب أو ثلاثها متعايدة متفاعلة^٥، فالنص الأدبي بالمرحلة الأولى رسالة نظرية، وهو بذلك يقتضي وجود عرسل (مستوى / مخاطب)، ونهر (خطاب)، ومنلق (مخاطب). وما يمكن أن نستخلص من تلك التعريفات المتعددة هو ارتكازها على ثبات أساسية منها العلاقة بين المتكلم الكاتب من جهة، والنص من جهة أخرى، ومنها العلاقة بين النص من جهة والقارئ والمستمع من جهة أخرى، ومنها ما يلقي الطرف اللذين يدور بينهما النص، وهذا الترسلي والثنائي، ويرتكز على النص ذاته^٦

4.1. نظرية الأسلوب من زاوية المنشئ:

عثر فريش من علماء الأسلوب إلى الأسلوب من زاوية منشئه، فعنده صورة منه، فهو يحمل عواطفه، وأفكاره حتى ليقدو صاحبه نفسه. حيث يقول بوفون Buffon مقارناً

١ لسان العرب، ج ١، مادة غن، ص 474

٢ أحمد درويش الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناقشة له مجلة فصول، ج ٥، ص 50

٣ نظرية الأسلوبية مناقشتها وتجلت لها، ص 27

٤ الأسلوبية والأسلوب، ص 57

٥ الأسلوبية وتحليل الخطاب ج ١، ص 135 ويظهر محمد باومي (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة)

بعد الأسلوب والمعارف الأخرى. إن المعارف، والوقائع، والمكتشفات تُسرع بسهولة، وتتحرك. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكن أن يُسرع، أو يُحتمل، أو يتهدم^(١). وقد ذهب طه حسين مدعياً قريباً من هذا في معرض شكه في الشعر المسلوب إلى المجهول، حيث يقول: الشاعر يجب أن يتحلل في شعره إلى حد ما، فإذا كان شاعراً شجيداً حقاً فتشعر مرأى نفسه وعواطفه ومظاهر شخصيته^(٢). ويدور أحد الشكوك في الشعر نفسه، بل إنه يجعل الأسلوب جزءاً لا يتجزأ من صاحبه، حيث يرى بأن الأديب حين يعبر بصدق عن شخصيته ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي متميز في طريقة التفكير والتصور والتعبير، هو أسلوبه المنطق من نفسه هم، من عقله وعواطفه وخياله ولفته^(٣). وهو عنده يكشف عن طريقة تفكير صاحبه وكيفية نظره إلى الأشياء^(٤).

ومن هذا المنطلق الأسلوب من (أوية المنفى) يصبح الأسلوب بمنزلة لوحة الإسقاط الكاشفة للحقائق لشخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطابات وما بطن، ما صرح به وما خفي فالأسلوب جسر إلى مقامات صاحبه^(٥).

وإذا كان الأسلوبية تلك القرلة من شخصية صاحبه، فإن أصحاب هذا الاتجاه يرون أنه بالإمكان تغيير أسلوب منشي عن أسلوب منشي آخر^(٦).

ولعل أهم نقد يوجه إلى هذه النظرية يتمثل في أن التحليل الأسلوبي قد ينطلق من خفقات عن المنشئ، ومثلت بلحا التحلل الأسلوبي إلى لى حق التعرّ لاثبات صحة تلك الخفقات. كما أن الأسلوب قد لا يكون بالضرورة تعبيراً دقيقاً عن نفسية صاحبه، فقد يُخفي المنشئ مشاعره، وأفكاره المذمومة^(٧). ومع ذلك يرى الدكتور فتح الله أحمد سليمان

(١) الأسلوبية والأسلوبية، ص ٢٢ والأسلوبية، ص ٦٧. والأسلوبية والأسلوب، ص ٦١.

(٢) طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، القسم الخامس، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٨١، ص ٤٨٨.

(٣) أحمد الشبيب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأسس الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٢٧.

(٤) نفسه، ص ١٣٤.

(٥) الأسلوبية والأسلوب، ص ٦٥-٦٤.

(٦) نظرا النقد والحداثة، ص ٥٥ والأسلوبية والأسلوب، ص ٥٦.

(٧) نظرا الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تحليلية، ص ١٤-١٥.

إمكانية التعامل مع النص من هذا المنظور مشروطا ألا تفرض على النص شيئا خارجيا،
والأ بطلان التحليل من أفكار مسبقة^(١١)
والسؤال الذي يطرح نفسه بهذه في هذا المقام: هل يمكن باعتماد هذه الطريقة أن
تغير الشعر المتحول المنسوب إلى غير قائله في شعرنا القديم؟

4. 2. نظرية الأسلوب من زاوية المتلقي

ينطلق أصحاب هذه الرؤية من كون أن الخطاب حتى إن كان صادرا عن منشئ
فإن هذا المنشئ لا يكتب لنفسه، وإنما يكتب لقارئ أو مخاطب سامعا، ومن ثمة ضرورة
المتلقي لا تتأخر أبدا، ولذلك يجعل لكل مقام مقالاً، والمخاطب كل إنسان بما يلائمه، أي أن
صورة المتلقي لقل ماثلة أمام المرسل سواء كان - أي المتلقي - موجودا بالفعل أم موجودا
في الذهن^(١٢)، ونتيجة لذلك الحضور الذي يسجله المتلقي في ذهن المنشئ فقد هذا يبار جبر
الأسلوب مجموعة من الألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بخطابها إلى إقناع القارئ وإثارة
وقت انتباهه وإثارة عواطفه^(١٣)، وقد لزم ميشال ريفالير المتلقي منزلة سامية، إذ إن دوره، وروا
فعله تجاه النص بدخلان في تعهد الأسلوب، ولذلك فهو يعدد الأسلوب اعتمادا على أثر
الكلام في المتلقي، فيعركه بالتحريك عناصر حسنة الكلام، وعلى القارئ على الانتباه إليها
بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات لينة خاصة^(١٤)، ويشتد
ريفالير قد وسع مفهوم الأسلوب ليتجاوز حدود النص، وينمدها إلى القارئ فالظاهرة الأوسع
عنده ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء
النص^(١٥)

(١١) نفسه، ص ١٩

(١٢) نفسه، ص ٢٤. النص الصحيح: سواء كان - أي المتلقي - موجودا بالفعل أم موجودا في الذهن (نعم، النسخة)

(١٣) الأسلوب والأسلوب، ص ٢٩

(١٤) الأسلوب والأسلوب، ص ٢٩

(١٥) الأسلوب عند ميشال ريفالير

أو هو: جملة من

وقد سار مؤلفو البلاغة العامة^١ في الاتجاه ذاته، حينما يحددون الأسلوب بكونه
 وسيلة ودور فعل القارئ في استجابه لمناهات النص^(١)
 (إن المخاطب (المتلقي) موجود في الخطاب بالقوة مما يجعل المخاطب يفسر خطاب
 عناصر لقوة من شأنها التأثير فيه. وبين المستدي أهمية المتلقي، ودوره في إيجاد الخطاب
 بقوله: إن الملقوط بطل موجود بالقوة سواء المرزاة الذات المستقلة له، أم دفقة في بواطن
 اللاملفوظ، ولا يخرجه إلى حي الفعل إلا منطق^(٢)

4. 3. نظرية الأسلوب من زاوية النص:

هناك فريق ثالث ينظر إلى الأسلوب من زاوية النص، وقد أقصى كلاً من المنص
 والمتلقي، ويرى أصحاب هذه النظرة أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته الكشف عن
 مشلولاته من خلال لغته^(٣). وقد كان هذا الاتجاه رد فعل لانتهاكات جزئية كانت تغرق في
 تاريخ الأدب وقصص حياة مؤلفيه^(٤). وقد كان للتيوية الأثر البالغ في تكريس هذه النظرة،
 فقد وصف جاكوبسون النص الأدبي بأنه خطاب تراكب في ذاته ولدائه^(٥). كما أن مؤلفيه
 تحرف النص بقوله: هو مجموع المعنى والتسايفات للعمليات الكلامية التي منع منها^(٦)
 وتطلقاً من هذا المنهج البيوي، جعل ستاروسكي الأسلوب متيار القاتون المظم
 للعالم الداخلي في النص الأدبي^(٧) والبيويون يربطون مفهوم الأسلوب بالنص فربما يرى

^١ وهم: جماعة من

Groupe (mu), Jacques Dubois, F Edeline, LM Klinkenberg, P Mingaut, F Pire, H Tricon.

(١) الأسلوبية والأسلوب، ص 76.

(٢) نفسه، ص 83.

(٣) محمد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة).

(٤) صلاح فضل: علم الأسلوب وحلقاته، بطم السمك، ط ١، ص 49.

(٥) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 16. والأسلوبية والأسلوب، ص 88 - 89.

(٦) الأسلوبية، ص 153.

(٧) الأسلوبية والأسلوب، ص 89.

انه ليس لغة اسلوب أدبي إلا في النص^(١١) ويجعل مولفه النص ميدانا شئنا فيه الأيدي
 أما قبل A.III. فهو الآخر يربط الأسلوب بالنص، فهو عند الرسالة التي تحملها
 العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية، لا في مستوى الجملة، وإنما في إطار أوسع من
 كائن النص أو الكلام^(١٢) وقد وضع بعض الباحثين مفهوم الأسلوب ليصبح نفسه النص
 ثم يفتقر تفويج في تعريف الأسلوب، بادئا بالفرادة، ثم صحا مفهومها، الفرادة التي تعطيها
 الأسلوب، والتي تم خطتها واما فويلا مع الفرء المختار من المسمى الكاتب^(١٣) وفي النهاية
 يعلن مفروا الأسلوب في الواقع هو النص^(١٤) بينما نجد هيلمسليف يوسع مفهوم الأسلوب
 حيث يصبح النص ينة والأشجرة تعبر الإنسان عن فكرة ما شعرا بذل تعبيرة عنها ثم
 بعد تبينها للتفصيل إلى أن النص - فضلا عما يملكه من دلالات أولية تكون بنية رسالته -
 قد امتثال في صياغته دالا متصلا بنظام إبلاغي آخر غير النظام الألسي البسيط^(١٥)

لقد غدا الأسلوب والنص متلازمين في عرف السويين، فالأسلوب عندهم ليس
 شيئا خارجا عن النص، بل هو عنصر من عناصر ما فالنص هو الميدان الوحيد الذي ينشأ
 الأسلوب، ولا أسلوب إلا في النص الأدبي، ويحدد محمد الطاهري الطرابلسي الأسلوب بأنه
 ما تستعصى لوجه، وهو يعني بالترجمة نقل النص من لغة إلى أخرى، أو في إطار اللغة
 نفسها، فمن حينها لم يجر تغير القواعد النحوية بدلولاتها في النص، وبالتالي شئنا
 جليلا، فالأسلوب في نظره صراع متواصل عبقه هذا اعتبارية الدال^(١٦)

كانت تلك هي الروى الثلاث للأسلوب، فأبها ينشئ التحليل الأسلوبي^(١٧) وللإجابة
 عن هذا السؤال يمكننا أن نستعمل برأي المسدي الذي ينة إلى عدم الانسياق وراء هذا المنهج

- (١١) نفسه، ص ٢٩، والأسلوبية مقلدتها والمقلد لها، ص ١٥
- (١٢) الأسلوبية، ص ١٥٣
- (١٣) الأسلوبية والأسلوبية، ص ٤٦
- (١٤) الأسلوبية عند ميشال ريفيرا
- (١٥) نفسه
- (١٦) الأسلوبية والأسلوب، ص ١٨
- (١٧) الأسلوبية عند ميشال ريفيرا، ص ١٨، ص ٢٢٠ و ص ٢٢١

والمنقلة عن التفاعل العضوي في عملية الخطاب بين المخاطب، والمخاطبة والخطابة (إذ إن العملية لا تكتمل إلا باصلاح المنطق الثلاثة⁽¹⁾)

4.4. محددات الأسلوب

وبعد (إ) المحدد لديها مفهوم الأسلوب من عطف الروايات، يمكننا أن نطرق إلى عدداته، أي ما يتحدد إليه في العديد الأسلوب، (إ) إن في النص الأدبي عناصر تدخل ضمن الأسلوب وأخرى لا تدخل فيه

4.4.1. الأسلوب إضافة

يرى بعض الباحثين أن الأسلوب إضافة، أي إنه إضافة بعض الخصائص أو السمات الأسلوبية إلى النصوص العادية، فنقلها من حيادها، وبذلك تصبح أسلوباً، ويتركز عمل التحليل الأسلوبي وفق هذه النظرية على الكشف عن تلك العناصر، وإعادةها مرة أخرى إلى صورها الجردية⁽²⁾. وهذا يعني أن الأسلوب مجموعة من الخصائص، أو السمات تُراد على لغة التواصل العادية، وإذا كان الأسلوب إضافة، فإنه يعني التحسين و الزخرفة والتجميل للتعبيرات العادية البهينة من لغة نكية ممكنة⁽³⁾. فإذا أخذنا - مثلاً - بيتين من مطلع القصيدة التي شذها أبو تمام (ت. 231 هـ) في فتح صورية، نكت لنا الإضافات التي زادها الشاعر من خلال ألوان البدع، (أمن البسيط)

في خضم الحشد بين الجند واللعب
في متونهن جلاء الشك والريب

السيف أصدق إنباء من الكذب
بيض الصفائح، لا سود الصفائح

⁽¹⁾ الأسلوبية والأسلوب، ص 76

⁽²⁾ الأسلوبية وتحليل الخطاب ج 1، ص 152

⁽³⁾ الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 22

فقد استعمل في يمين سنة من المحسنات البدعية، تلك المحسنات التي أوسع بها،
 فميزت أسلوبه، واضفت عليه سمة خاصة، حتى خرف مدحها بالصناعة اللغوية.
 ولا بد من بنا الظن إلى أن معنى (الأسلوب إضافة) مرتبط بالخرقة البدعية، فمن
 تكلم عن أسلوب من هذا عندما لخصي بعض النثر على هذا النص سمة (خاصة)، أو
 عندما تحمل منه فريدة إزاء نصوص أخرى¹⁶⁶ على حد تعبير فان ذلك

4. 4. 2 الأسلوب اختيار (Selection)

شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار، فقد أشار ماروزومنه 1931 إلى
 أن الأسلوب اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها، وينقلها من درجتها
 الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه¹⁶⁷. وترجع هذه الطريقة إلى مقولة إن أي فكرة من الأفكار
 يمكن إبلاغها بأشكال، وقياسات متنوعة¹⁶⁸ فتارة الأدب شأن الرسام الذي يبدع لوحة
 فهو لا يختار ألواناً لم يسبق إليها، وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيره، فيختار
 منها ما يناسب موضوع لوحته، ويخرج بعضها بعضاً، ويستعمل هذا اللون في هذا الموضوع،
 وذلك في غيره. وكذلك الأدب، فهو لا يخلق لغة جديدة، إذ هي بناء مطروحين على الأدب
 من الخارج، والأسلوب مجموعة الإمكانيات التي تحتفظها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها
 الكاتب الناجح أو صانع الجمال الناعم¹⁶⁹. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الاختيار عملية واجبة
 يقوم بها الأدب حين يفضل بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدودة من
 لحظات الاستعمال¹⁷⁰. ولذلك نجد علماء الأسلوب يرجعون فريدة الأسلوب وتنبؤه إلى
 الاختيار¹⁷¹.

العلامات في علم النثر، ص 166

الأسلوبية والأسلوب، ص 98 اللغة والحداثة، ص 58

الأسلوبية والأسلوب، ص 54-53 الأسلوبية مقارنتها وتجلياتها، ص 27

الأسلوبية العربية، ج 2، ص 116

الأسلوبية والأسلوب، ص 72

الأسلوبية والتحليل الخطاب، ج 1، ص 160

وإذا ما نحن تخصصنا لمفهوم الأسلوب بأنه الخيار، وجدنا أنه يدخل في جوهر العلاقة بين اللغة والكلام، فإذا كانت اللغة هي النظام، فإن الأسلوب هو ظاهرة كلامية فردية في الدرجة الأولى^(١١).

والحقيقة أن مفهوم الأسلوب اختار تسميته في تراثنا البلاغي فقد خاض فيه علماء البلاغة، ونعرض في هذا المقام - بإيجاز - لعلمين مشهورين بتسليمان الفروع البلاغي العربي القديم ابن طاطا العلوي (ت 322 هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ).

فقد تعرض ابن طاطا في كتابه عيار الشعر لهذا المفهوم، وهو يفصل خطوات عملية الإبداع الشعري، فهو - وإن لم يسمِ الأسلوب مصطلحاً، فإن فكره كان مشغولاً به، حيث يقول: فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة حضر المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره شراً، وأخذ له ما يركب إياه من الألفاظ التي لطافته، والقوافي التي توافقها، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بينا يشاقق المعنى الذي يروم به الشد، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه المعاني - لم يتأمل ما قد أدركه من شدة وتحدة فكرته، يستقصي انتظامها، ويؤمن ما وهي منه، ويؤكد بكل لفظ مستخدم لفظاً سهلاً عليه، وإن انفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، وأخذ له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المضاد الذي هو أحسن، وأبطل فلك البيت، أو تقضى بعضه، وطلب له معناه قافية تشاققه...^(١٢)

أما الشيخ عبد القاهر الجرجاني فقد تعرض لمفهوم (الأسلوب اختياراً، وهو يعرض نظرت في النظم) إذ النظم عنده ليس قسم اللفظ إلى اللفظ، بل لا بد من مراعاة تماشي دلالتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل^(١٣)، كل ذلك يتم في إطار تنويعي معاني النحو^(١٤). وهو حين يصف عملية الإبداع الأدبي يجعل الأسلوب اختياراً حيث يشت

^(١١) الأسلوبية مقاصدها وخطابها، ص 30.

^(١٢) ابن طاطا عيار الشعر، فقه الحكم، عبد العزيز بن ناصر السليح، مكتبة الخفجي، القاهرة، د. ت. ص 87.

^(١٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، دار الفكر، مؤسسة الوطنية لحقوق الإنسان، القاهرة، الجوز، 1991، ص 66.

^(١٤) نفسه، ص 94.

البدع بالباء الذي يتخير موضع المحاربة، ولتضمن قوله: وأعلم أن ما هو أصلي في أن يتلوه
 النظر ويضمن المسلك في ترمي المعاني التي عرفت أن شجدة أجواء الكلام، ويتدخل بعضها
 في بعض، ويشد ارتباط بين منها بالوك، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النقص وضعها
 واحدا، وإن يكون حالك فيها حال الباء، يضع بجانبه عنها في حال ما يضع يساره عنده
 هم ولي حال ما يظهر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين^(١).

٤. ٣ الاختيار والتركيب

يرتبط مفهوم الاختيار بمفهوم التركيب، فلي يتحقق الأسلوب، ويعتمد عليه
 الأسلوب خصوما، وعلماء اللسان عموما على محور النظم ومحور الاستبدال اللغوي
 ميز هذا تومس^(٢) فالنص الأدبي يتحقق بإسقاط مبدأ المساواة الموجود في محور الاستبدال
 الذي يقوم عليه الاختلاف بين القرينات على محور النظم الذي يتم فيه عملية التسيق^(٣)
 وقد استرعى اهتمام جاكوسون علماء الإنسان في كلامه على ظاهري الاختلاف
 والتسيق فيعرفهما بألفاظ علميتان وليستان في سرورة الكلام، فالتكلم - عنده - يتطلب
 عمليتين أساسيتين: أولاهما الاختلاف، وثانيتهما التسيق^(٤) فالاختيار والتركيب ظاهريتان
 متلازمتان إذا لا يشأ الخطابي من محور الاختيار عناصر لغوية من معطيات اللغة، بل لا بد من
 تسيقها وفق ما تقتضيه قوانينها، وبذلك يتشكل الأسلوب.

أنواع الاختيار

يمكن أن نميز بين نوعين من الاختيار:

- ١- الاختيار من المعجم ويشتمل في اختيار النشء الألفاظ التي يراها مناسبة.

^(١) دلائل الأصنام، ص ١٠٢ - ١٠٣

^(٢) ينظر: محاضرات في الأسيا العامة، ص ١٤٩ - ١٥٠

^(٣) الأسلوبية، ص ١٥ والأسلوبية تطالعها والمجاهد، ص ١٣ - ١٤. والنظرية الأسبانية عند رومان جاكوسون، ص ٢٤.

^(٤) النظرية الأسبانية عند رومان جاكوسون، ص ٢٨.

بـ اختيار التركيب: مثل (الجملة الفعلية، الجملة الاسمية، التقديم، التأخير) ⁽¹¹⁾

ولكن السؤال المطروح هنا: هل كل اختيار يعد أسلوباً؟
ولإجابة هذا السؤال نقول: مادام الأسلوب يتم عن وعي وقصص من المتكلم، سواء
كان ذلك الاختيار معصياً أم تركيياً، فلا بد أن يقضي إلى تعدد تأثيره، أو جالي، فإذا تحقق
ذلك كان الاختيار أسلوبياً، وإن لم يتحقق لم يعد أسلوبياً.
وعلى الرغم مما تقدمه اللغة من إمكانيات، وخيارات للمتكلم، سواء على المستوى
المعجمي أم التركيبي، إلا أن هذا الاختيار ليس حراً حرة كاملة، فهو محكوم بقواعد وأسس
أخرى ⁽¹²⁾ كما أن هناك عناصر لغوية لا يمكن استبدالها بغيرها فهي مفروضة لا اختيار فيها،
كأسماء الأماكن، وأسماء الأعلام، وغيرها ⁽¹³⁾

4.4.4 الانزياح: (L'ecart)

دأب علماء الأسلوب ومطوروه على توظيف نظرية الانزياح في دراساتهم
لتنصوص الأمية، حتى إذا عرفوا الأسلوب عند كثير منهم بأنه انزياح، أو (انحراف
Déviation) أكثر لمرئيات الأسلوب انتشاراً ⁽¹⁴⁾ ونشير إلى أن مصطلحات عدة قد
استخدمت للدلالة على معنى الانزياح، ومنها: الانحراف، والإخلال، والعتول، وخرق
النسق ⁽¹⁵⁾

ولقد اعتمد تودوروف في تعريفه للأسلوب على مبدأ الانزياح فعرّفه بأنه (الحن
مبني) ما كان يوجب لو أن اللغة كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى ⁽¹⁶⁾، أما

(11) ينظر: الأسلوبية مقاييسها وتحليلاتها، ص 28 والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 172

(12) الأسلوبية مقاييسها وتحليلاتها، ص 27

(13) نفسه، ص 34

(14) الأسلوبية والأسلوب، ص 93 والأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 179 والأسلوبية مقاييسها وتحليلاتها، ص 35

(15) ينظر نفسه، ص 43 وما بعدها

(16) اللغة والخطابة، ص 41 وص 46 والأسلوبية والأسلوب، ص 99-98

ويقال فقد حركت الزيادة من النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ^{١٧١} والسؤال الذي يطرح نفسه عند تعريف الأسلوب بأنه انزياح، هو: ما المعيار الذي يحدد هذا الانزياح؟ فالانزياح لا يكون إلا بالنسبة لمعيار ما، وهو يستمد دلالة من الخطأ الأخير باللغة، لذلك يتعارف بصورة في ذاته^{١٧٢}.

معيار الانزياح

يرى معظم الأسلوبيين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو مستوى المعاني للغة، أي ما ارتضاه علماء النحو، وما افترأ اللغويون^{١٧٣}. وقد لاحظ جاكوبسون أن المرسلة الشعرية محاذية مستمرة بين المحافظة على المعايير وعرقها^{١٧٤}. بينما يفرح ليو شينر^{١٧٥} بوضع عمل النديم كله في مقابل لغة عصره^{١٧٦}، أما ريفانير فقد أرجع المعيار إلى النص نفسه إذ يرى أن السياق هو المعيار، فبدلاً من أن نحسد حين المعيار في أشياء خارج السياق، وجد أن السياق نفسه يمكن أن يكون هو المعيار^{١٧٧}.

مميزات الانزياح

هناك علاقة وثيقة بين الاختيار والانزياح، فالثاني نتاج الأول، والمنشئ حين يلجأ إلى الانزياح يكون - غالباً - ذا مميزات فنية، وغايات جمالية. وقد يكون اضطرارياً كما يفعل الشاعر حين يضطره الوزن والقافية^{١٧٨}.

^{١٧١} الأسلوبية والتحليل الخطاب ج ١، ص ١٨١

^{١٧٢} الأسلوبية، الأسلوب، ص ٨٤

^{١٧٣} الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 2١

^{١٧٤} النظرية الأدبية عند رومان جاكوبسون، ص 78

^{١٧٥} الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 17

^{١٧٦} الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 17

^{١٧٧} الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 21

قيمة الانزياح

يلخصها المسدي بقوله: ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتماداً على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى صراع قارئ اللغة والإنسان مع ألفاظها عاجز عن أن يتلم بكلّ طرائقها ويحسّ نواحيها... وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكلّ حاجته في نقل ما يريد نقله، وإبراز كلّ كوامنه من القوة إلى الضعف... وهذا الانزياح عتلة سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسط قصورها، وقصوره، معاً¹⁰¹

وعلى الرغم من أن نظرية الانزياح قد تواتت الفسادة من القوالب الأسلوبية، إلا أنها ليست بمنأى عن النقد فقد شنّ بعض الباحثين هجومًا عنيفًا عليها، إذ يزعمون أنها فاصرة عن كشف القيمة الأسلوبية بقول جورج موليه: إذا عدل الانزياح وحسب - في نهاية الأمر - إذا خلّدت هوكة، فلم يگونه لنا الخوض في الاعتناء بشئنا كشفاً عن انزياح ذي دلالة أدبية على كلّ حال، هذا هو الصوم الأساسي الذي يجب أن يوجهه إلى أسلوبية الانزياح حتى لو وصلت إلى المقاصد النهائية التي يطشها هذا البحث، فإنها لم تبعيدة عن القيمة الأسلوبية، لأنها لا تظنها البتة¹⁰²

والحقيقة إذاً إذا اعتدنا الانزياح مقياساً مطلقاً لتحديد الأسلوب، فإن في ذلك شيئاً من المغالطة، فهذا نص من نصات لبيد لا تحتوي على انزياحات كثيرة¹⁰³ ويرى أندري مارتني André Martinet أنه ليس كلّ انزياح أسلوباً، كما رأى في التعريفات التي تقول بذلك أنها لا تقدم مقياساً دقيقاً في تعريف الأسلوب¹⁰⁴، ولقد جازى جورج موغان مارتني، بل أشد عليه، فهو يرى أن كثيراً من الانزياحات لا وظيفة لها، فهي ليست العنا السحرية التي تمكننا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياساً ثابتاً¹⁰⁵

¹⁰¹ الأسلوبية والأسلوب، ص 102

¹⁰² الأسلوبية، ص 167

¹⁰³ الأسلوبية لمعاييرها ولذاتها، ص 37-38

¹⁰⁴ الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 181

¹⁰⁵ الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 181

ومارس الأسلوب قد يواجه كثيرا من الانزياحات التي قللت قيمتها الأسلوبية - صفتها الانزياحية - بسبب كثرة الاستعمالات حتى تبدو كأنها تعبير عادي. فخصم هذه الوفرة عليها، فاعبك عن إغراق قيمتها الجمالية. إن كانت لها قيمة جمالية! لما يجب أن يكون البحث الأسلوبى حرييا وراء الانزياحات (لا تقدر ما يكون لها من قيمة فيه

5- السمة الأسلوبية،

بعد أن تبين لنا أنه ليس كل إضافة بعد أسلوبيا، فقد نغصو زخرفة لفظية جوفى بالعمل الأدبي في مكان محقق. لما أنه ليس كل اختيار أسلوبى، ولا كل انزياح بعد أسلوبى وهذا طرح سؤال في غاية الأهمية: ما الذي يجعل من مرسة كلامية عملا ليا⁽¹⁾ لا شك أن تلك المرسة الكلامية (النص) قد توافرت فيها مجموعة من العناصر اللغوية جعلتها عملا فنيا. وهذه العناصر اللغوية تقوم بوظيفة أسلوبية، فتخلع على النص علة الأدبية. فالتسمة المشردة للقول أسلوبى غير دنى، وطريقة في الأداء فيها خروج عن الاستعمال المألوف، وهدول عن القواعد المقررة⁽²⁾. وهكذا يصبح الخطاب الأدبي - على حد وصف مولينيه - موسوما بالشعور بالأدبية، بتقدير الأدبية. وهذا الوسم نتيجة للالتقاء بين عدد من الوقائع اللغوية وبين ظاهرها⁽³⁾. ويمكننا وصفنا وحدة لغوية بأنها موسومة (Marquée) إذا امتلكت خاصة فونولوجية أو صرفية، أو مباحية أو دلالية تعارضها مع وحدتها من الطبيعة نفسها في اللغة فاتها⁽⁴⁾. ولعل أهم ما ينبغي التنبه إليه، هو أن الوحدة اللغوية مفردة لا تسم أي أسلوب مهما كان، ولذلك لا بد من الربط بين مجموعة من الوقائع اللغوية، وهو ما يطلق عليه مولينيه (درعة، أو حرمة أسلوبية)، وهي اتحاد عدد من السمات اللغوية المتشابهة التي تتناسب فوق ذلك مع موضوع معين⁽⁵⁾ ويسمى مولينيه أصغر وحدة

(1) النظرية الأسبسية عند رومان جاكوبسون، ص 178

(2) اللغة والحداثة، ص 48

(3) الأسلوبية، ص 167 - 168

(4) النظرية الأسبسية عند رومان جاكوبسون، ص 44

(5) الأسلوبية، ص 179

الأسلوبية (Stylism) وقد يكون مورفيما مستظلا، أو مورفيما لاصفا أو متحركا، أو فئة مفردانية ذات قبعة خاصة، أو نظاما نحويا أو علاقة بلاغية. ولا تكون الوحدة اللغوية (استيلاما) إلا إذا قامت بدور واسم الأدبية⁽¹⁾. فالسمة الأسلوبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون الأخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو ترجمات، وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو انحلت ظاهريا في شكل مقطع عذبة⁽²⁾. ويمكننا القول إن السمات الأسلوبية هي مجموع الظواهر الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية (المعجمية) التي تجعل النص عريضا في بابه الأدبي متبيرا بين أقرانه.

6- عمل المحلل الأسلوبي

إن الإجابة عن سؤال جاكوبسون عما الذي يجعل من مرسة كلامية عملا فنيا⁽³⁾ تحدد هدف التحليل الأسلوبي. إنه البحث عن العناصر اللغوية التي تجعل النص الأدبي أدبيا، أي البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي. وهذا يقتضي من التحليل الأسلوبي ألا يلزم أسلوب النص كله، وإنما يركز على عناصر دون أخرى⁽⁴⁾. فعمله إذن يقوم على الاختيار لتسير الوحدات اللغوية التي لا تخفى عن المصنفات الأسلوبية، لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبية، ويحتوي على وحدات لغوية لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية⁽⁵⁾. وهذا الاختيار أو الانتقاء لا يعني أبدا التصل بين العناصر اللغوية المشككة للنص الأدبي، إلا يجب علينا أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة، أي أن نفهمها ككل، بحيث نحدد فيها علاقات كل عنصر بالآخر⁽⁶⁾. فالانتقاء إذن إجراء عملي لإبراز السمات التي جعلت النص الأدبي أدبيا.

(1) الأسلوبية، ص 188.

(2) النقد والحداثة، ص 38.

(3) النظرية الأدبية عند رومان جاكوبسون، ص 178.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 160.

(5) الأسلوبية خارجها وداخلها، ص 15.

(6) النظرية الأدبية عند رومان جاكوبسون، ص 29.

منهجية التحليل الأسلوبي
على التحليل الأسلوبي أن يتخذ منهجية صارمة، وأن يُلجج نقطة الذي يريد تحليله
بخطوات عسوية، حتى لا يتكون عمله مجرد إحصاءات يسقطها على النص، أو إشارات على
ظواهر أسلوبية دون الوصول إلى جوهرها. وحتى يسير الحوار أسلوب النص لا بد من اتباع
الخطوات الآتية⁽¹⁾

- 1- الاقتناع بأن النص جدير بالتحليل
- 2- تحديد مادة الدراسة (نص أدبي، مجموعة من الأعمال الأدبية...)
- 3- قراءة الفصل الأدبي مرات عديدة، حتى يتألف انطباع جالٍ يهيمن على نفسه، وهذا
الانطباع يسمى الأثر
- 4- القيام بسلسلة من الدراسات لاكتشاف عناصر كلامية تلقت انتباهه من حيث هي
سمة متكررة
- 5- ملاحظة الاتجاهات وتسجيلها، بهدف التعرف على مدى تنوع الظاهرة الأسلوبية
أو ثروتها في النص
- 6- تحديد السمات التي يسم بها أسلوب النص
- 7- القيام بسلسلة أخرى من الدراسات لاكتشاف السمات التي لم تكتشف في البداية
- 8- دراسة السمات الأسلوبية دراسة منقطعة، ولي جميع الاتجاهات.

مبادئ التحليل الأسلوبي

- 1- عدم الفصل بين الشكل والمغنى
- 2- الابتعاد عن إصدار الأحكام التقييمية، لأن ذلك من اختصاص الناقد الأدبي
- 3- تحليل العمل الأدبي على أساس أنه خطاب يتم إنتاجه وتلقيه.

يسير الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 18 - 54 - 55 والأسلوبية، ص 34-74

الاستفادة من جميع الاتجاهات الأسلوبية، ونظريات الأسلوب، فاقصره على اتجاه واحد، أو نظرية واحدة قد يجعل التحليل الأسلوبي قاصراً عن إبراز السمات الأسلوبية في العمل المدروس.

الباب الأول

السَّماتُ الأُسْلُوبِيَّةُ

في البنية الموسيقية

التمثيل اللغوي

الصفات الأسلوبية في الموسيقى الخارجية

تمهيد

لا يختلف اثنان في أن موسيقى الشعر منبع سحره وسرّ حاله، ومظهره المميز عن سائر فنون القول، فهي أولاً ما يطرئ الأسماع، فتشتتها وتسلل إلى القلوب فتأسرها زماناً طويلاً، وقد قيل: لا شيء أسوأ لك الأسماع، وأولج في القلوب. وأبقى على الميالي والأيام من مثلي ساقم، وشعر ناصراً¹

وقد دأب القدماء على تعريف الشعر بالمقول موزون مقفى، يبدل على معنى² أنهم إذ يجعلون الوزن والقافية حلاً للشعر، ذلك أنهم الميزاة التي تميزه عن غيره من فنون القول، والسنة التي بها تعرف بقول عازم الفرجاني (ت 848 هـ): وأردأ الشعر ما كان فيصح المحاكاة والهيئة، وأصح الكذب، حلاً من الغرابة، وما أجدر ما كان على هذه الصفة ألا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفياً³

¹ أبو هلال العسكري: كتاب الصائغ (الكتابة والشعر)، تحقيق الدكتور سعيد قمينة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1981 م، ص 155

² فداحة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد النعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1981 م، ص 64. ويظهر من نصيب التبرواني المصنف في نقد الشعر والحيصة، شرح بعض الدكتور حبيب الطيف، مطبوع في دار صادر، بيروت، ط 2، 2006 م، ص 117. وأحمد بن فارس الصائغ في لغة العرب ومساكنها وسنن العرب، في قلائمها دار الكتب العلمية، على يد أحمد حسن بسج، بيروت، لبنان، ط 1، 1995 م، ص 211

³ عازم الفرجاني: منهاج اللغة، ومراجع الألفاظ، تحقيق محمد الحبيب بن الخرجة، الطبعة الرسمية للنصورية التونسية، ط 1، 1966 م، ص 72

وعصر الموسيقى مرتبط بحاسة السمع وهي حاسة فُقدت على أحوالها في كثير من
 أي الشاعر الحكيم، قال تعالى: ﴿وَإِنَّ الشَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ مِنْ
 سَعْيِهَا﴾^(١)

ولعل الذين حرموا حاسة البصر أكثر الناس رعاية لسمعهم فقد فقدوا. قال بشر
 بن بُزْدَة (ت ١٨٧ هـ) [من البيهقي]

يَا قَوْمِ أَتَيْتُمُ الْبَصَرَ الْهَيْمَ عَائِلَةً وَالْأَلْنَ لَعْنَتِي قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانًا

قالوا: من لا يرى يقول: عقلت. هذا لأن البصر هو القلب ما قلنا^(٢)
 ونحن قد نأثر بوضوح الشيء من لغة غير لغتنا، أو الأمر ما ليس لا نترجم حين لا
 نفهم، ولكن نترجم حين يكون هناك شاعر في موسيقى ما نسمع^(٣). حتى لو كانت
 الكلمات من لغتنا

ولقد لاحظ القدماء تلك الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، فقال الخاقط
 (ت 255 هـ) والعرب لطيف الألفاظ الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونًا على
 موزون^(٤)، والبوزن هو الذي يحفظ للشعر حلاوته ويبريد خلدونه، فإن غدا به عنه نكته
 الأسجاع ولست على الترق^(٥)، كما ربط ابن فارس (ت 395 هـ) بين الشعر والإيقاع حيث
 يقول: أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا
 أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان سائقم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحركات

(١) الإسراء: ١٦

(١٠)

(١١)

(١٢)

(١٣)

(١٤)

ديوان بشر بن بُزْدَة، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص ٦١٢، ٦١٣.
 هذه بقوى دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرافعي، الرياض، السعودية، ط ٢، ١٩٩٤ م، ص ١.
 الخاقط، الديلم والسجدة لطيف عبد السلام عاروف، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص ٣٨٥.
 حيلة الشعر، ص ٥.

المجموعة⁽¹⁾ وقد ذهب أبو حلال العسكري (ت 495 هـ) أبعد من ذلك حينما حدد الشعر مائة لصناعة الأختان⁽²⁾ ولما فصل في الشعر... أن الأختان التي هي أعلى اللغات لا تكونا صلتها إلا على كل منقول من الشعر، فهو له منزلة المائة القليلة لصورها الشريفة⁽³⁾ ولم يجد المحققون من نهج القدماء في نظرهم إلى موسيقى الشعر، فليس ثمة خلاف

على أن الشعر نشأ ثم لفظ بالغماء، ومن ثم فإنهما يصدان عن شيء واحد وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع⁽⁴⁾، بل إن منهم من يجعلها العصر الوحيد للقرن الذي لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه⁽⁵⁾

هذا لا بد من فهم مظهرين للموسيقى الشعرية: خارجية تحكمها العروض وحدها، وتحتصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها فهم صوت داخلية أرحب من الوزن والقافية والنظام المزدوج⁽⁶⁾

وقد خصص هذا الباب لدراسة السند الأسلوبية في الية الموسيقية المقصودة موضوع الدراسة، وسنذكر الفصل الأول السند الأسلوبية في الموسيقى الخارجية في سحين، بطرس الأول السند الأسلوبية في النور، أما الثاني فيتناول السند الأسلوبية في القافية

لما الفصل الثاني سيخصص لدراسة السند الأسلوبية في الموسيقى الداخلية في سحين، بطرس أولهما السند الأسلوبية في الصوت المعزول، أما ثانيهما فيتناول السند الأسلوبية في الصوت في إطار اللفظ

(1) صاحب في لغة اللغة، ص 212

(2) كتاب الصناعة، 156

(3) شكري محمد حياء: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة عقلية، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978، ص 57

(4) عبد الحمدي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في النوفات، مطبوعات الجامعة التونسية، 1981، ص 19

(5) يوسف حسين بخار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1983، ص 193

البحث الأول

السمات الأسلوبية في الوزن

١- الوزن

يحدد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للمصنف، إلا أن المبدعاء يتوزعون على العروض والقوافي، فعند وعدهما علمين متصلين، على الرغم من صلة التكامل بينهما، وما لا شك فيه أن الوزن في المصنف يقع على جميع النقط الضال على معنى، فالنقط والمعنى والوزن عناصر لتخرج مع بعضها فيحدثنا من اتصالاتها بعضها إلى بعض معاً، يتكلم بها^(١)

وقد جاءت مرتبة مالت بين الرباع على بحر الطويل، وهو أحد الحور الخليلية السبعة عشر، وهو مكوّن من ثمانية أجزاء: أربعة خماسية، وأربعة سباعية، وخمسة مقدمات على سبعة وثلاثين أصل، وهي: مفعولان، مفاعيلان، مفعولان، مفاعيلان، 2^(٢)، ولهذا البحر عروض واحدة مفروضة وحرة^(٣)، وثلاثة ضربات الأولى: صحيح (مفاعيلان)، والثاني: مقبوض (مفاعيلان)، والثالث: محذوف (مفعولان)^(٤)

وقد وزنت المرتبة على قتي الطويل، أي إنها مفروضة العروض والضرب.

(١) نور الدين السبّا: التكوّنات الشعرية في يد مالك بن الربيّ، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وأدائها، بغداد، الخراف، العدد ١٤، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٣٠

(٢) حمدي بن عبد بن القباي الأهدى: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٩، ص ٦٩

(٣) التزم العرب القبط في تعليل العروض ولا يثبوت بها دائماً سلك من القبط إلا أن التصريح القابل للضرب نام بالأمير جني كتاب العروض، تحقيق: حسي عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٤١ و٤٢ و٤٣ و٤٤ و٤٥ و٤٦ و٤٧ و٤٨ و٤٩ و٥٠ و٥١ و٥٢ و٥٣ و٥٤ و٥٥ و٥٦ و٥٧ و٥٨ و٥٩ و٦٠ و٦١ و٦٢ و٦٣ و٦٤ و٦٥ و٦٦ و٦٧ و٦٨ و٦٩ و٧٠ و٧١ و٧٢ و٧٣ و٧٤ و٧٥ و٧٦ و٧٧ و٧٨ و٧٩ و٨٠ و٨١ و٨٢ و٨٣ و٨٤ و٨٥ و٨٦ و٨٧ و٨٨ و٨٩ و٩٠ و٩١ و٩٢ و٩٣ و٩٤ و٩٥ و٩٦ و٩٧ و٩٨ و٩٩ و١٠٠

كتاب العروض، ص ٤٣، و٤٤، و٤٥، و٤٦، و٤٧، و٤٨، و٤٩، و٥٠، و٥١، و٥٢، و٥٣، و٥٤، و٥٥، و٥٦، و٥٧، و٥٨، و٥٩، و٦٠، و٦١، و٦٢، و٦٣، و٦٤، و٦٥، و٦٦، و٦٧، و٦٨، و٦٩، و٧٠، و٧١، و٧٢، و٧٣، و٧٤، و٧٥، و٧٦، و٧٧، و٧٨، و٧٩، و٨٠، و٨١، و٨٢، و٨٣، و٨٤، و٨٥، و٨٦، و٨٧، و٨٨، و٨٩، و٩٠، و٩١، و٩٢، و٩٣، و٩٤، و٩٥، و٩٦، و٩٧، و٩٨، و٩٩، و١٠٠

ونحو الطويل من أطول البحور الخليلية، ولأنه - إذا سلم من الوحاش في الحشر -
يتكون من ستة وأربعين صوتاً ثمانية وعشرون متحركاً، وثمانية عشر ساكناً. ولشكل
اسم له ثمانية وعشرين مقطعاً صوتياً ثمانية عشر مقطعاً متوسطاً، وعشرة مقاطع قصيرة
فهو إذن اسم على سُمى، إنه والسيط أطول البحور الخليلية. فقد زوي عن الأحفش (ت
218 هـ) أنه قال: سألت الخليل بعد أن حصل كتاب العروض لم ينبت الطويل طويلاً؟
قال: لأنه قال تمام أجراً¹²¹

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هل هناك خلافاً بين الوزن العروضي وموضوع
القصيد؟¹²²

يقول أحمد الشاذلي: الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة ما دامت تؤدي معنىً افعالياً، فقد
كنت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلكه الفصيلة تبدو عليه ظاهرات جنسية عقلية،
لاضطراب النفس وخسوف الحركة أو قواها، سرعة النفس أو بطئه - فاللغة التي تصور هذا
الاضطراب لابد أن تكون موزونة¹²³

وعلى الرغم من ذلك لا نجد أبداً وأحياناً للتخيل في مسألة الوزن لم يصح القصيدة،
إلا ما رواه الأحفش عنه في عدة نسيب البحر، إلا أن الذين حادوا بعده ربطوا بين موضوع
القصيد ووزنها، والنعماء بأن الأوزان تطورت في قدراتها على التعبير عن الموضوع، فوجهوا
الشاعر إلى الطريقة التي يستعملها في عظمه، إذ يقول ابن طاطبا العلوي: فإذا أراد الشاعر بناء
قصيدة فحس المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره شعراً، وأعد له ما يليق به إتياء من
الألفاظ التي لطافته، والفوا في التي توافقه، والوزن الذي يتكس له القول عليه...¹²⁴ وقد
ذهب أبو حلال العسكري الملقب بـ"نفسه"¹²⁵ ولا حظ حازم القرطاجني لأن من شنع كلام
الشعراء في جميع الأعراس وجد الكلام الواقع فيها يختلف ألقاه بحسب اختلاف مجاريها
من الأوزان، ووجد الاختلاف في بعضها أهم من بعض فاعلاها درجة الطويل والسيط¹²⁶

¹²¹ المصدر، ص 121

¹²² الأسلوب، ص 86

¹²³ حار الشعر، ص 7-8

¹²⁴ نظم كتاب الصافي، ص 137

¹²⁵ منهاج الشعراء، ص 226

لقد آمن القدماء أن تناسب الأوزان للأغراض الشعرية، فهذه تتسوّج تتسوّج تتسوّج
والوزن الذي قد يصلح لهذا الغرض قد لا يصلح لذلك يقول حارم: "ولما كانت أغراض
الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الخط والمصنف وما يقصد به المزل والرشاقة، ومنها ما
يقصد به البهاء والتصنيف، وجب أن تُعاقب تلك المقاصد بما يُناسبها من الأوزان ويُعطيها
التصنيف".⁽¹⁾ ويؤكد مدعيه هذا بأن شعراء اليونان كانوا يقرمون لكل غرض وزناً يليق به
ولا يتعدونه فيه إلى غير.⁽²⁾

أما المخدّون فقد اتفقوا في هذه القضية. فربما يُنكر إنكاراً ثلماً صلاحية
وزن ما لغرضه دون غيره، وقريناً ثلماً يؤمن أن حد ما بوجوده مناسبة بين الأوزان
والأغراض.

وتورد في هذا النظام - من المرحل الأول - رأي يوسف حسين بكّار الذي يقول:
غير أن ما يشاع الآن من أداء عن صلاحية وزن ما لغرضه ما ليس أكثر من استنتاج
جاءت بعد دراسة الشعر واستقرت موضوعاته وأوزانه إلى حد ما هي (أن نتائج لا قواعد
وأسي).⁽³⁾ وهو قبل أن مدّعت الفقه العربي الذين يعظمون بين المحافظة والوزن.⁽⁴⁾

أما الباحث محمد صالح الصانع، فقد قام بتصارب أكاديمية (الميدانية) في محاولة
فحص العلاقة بين الوزن العروضي والكلمة الشعرية، فلم يجد تقابلاً ملحوظاً بين الوزن
والكلمة الشعرية والعناصر الأكاديمية، فاستنتج أن الوزن العروضي وعجوده أشياء بجملة
موجودة في ذهن الشاعر، أو في موهبة من اللغة المندوق.⁽⁵⁾ وكانت تلك النتائج - كما يقول -
مؤيدة لما توصل إليه M.E. JONES بعد إجرائه عدة تجارب على أداء أبيات من الشعر
المولدي، وتحليلها صوتياً، إذ لم تظهر تجاربه الأكاديمية عن حقيقة الإيقاع العروضي، لذلك
عنون بحثه بـ (خرافة العروض (Metrical Myths)).⁽⁶⁾

(1) نفسه، ص 266.

(2) نفسه، ص 266.

(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 163 - 164.

(4) نفسه، ص 166.

(5) الأسلوبية العزوية، ص 187.

(6) نفسه، ص 187 - 188.

لما الذين يؤمنون بفكرة مناسبة الوزن لموضوع القصيدة، فمنهم أحد الشايب الذي يوجه نادر الأسلوب بقوله: إن على نادر الأسلوب أن يوجه بالدراسة والتحليل إلى هذا العصر الموسيقي الطاهر، وهذا الوزن والقافية، ليرى هل وافق الشاعر في اختيار هذا البحر أو ذلك لقصيدته؟ وهل وافق البحر الغرض الذي احتوته القصيدة؟⁽¹⁾

وهذا إبراهيم ليس يكرر مطلقاً أن الشاعر في حالة اليأس والخرق بتغيير عادة وزنه طويلاً كثير القاطع فضلاً فيه من استعماله ما يُفسر عن حزنه وجزائه⁽²⁾

كما إذا شكروني بحمدك عني على الذين يحفظون صلاحية الوزن لأي غرض كان، (أ) نجد - مثلاً - مراثي على الطويل، وأخرى على السبط، وثالثة على الخفيف... فمرة عليهم بقوله: فاختلاف أوزان البحور تحت معناه أن الغرض مختلف دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان الغرض واحد ووزن واحد وهل يتصور في الطول أن يصلح لغرض الطويل الأول للشعر المبرور عن الرقص والتفان والخطا؟⁽³⁾

إن موضوع قصيدته هو الرثاء والروث في الأصل عاطفة سلبية تعطل الإنسان على التفكير على النفس والتفكير في شئها، فهو العزلة تمام العزلة⁽⁴⁾ وصري علي علي صبح أو الرثاء يناسب هذه البحر المسد والروث الطويل لأن الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن،⁽⁵⁾ فكيف إذا كان ذلك الرثاء بكاءً فاحشاً؟

لقد جازم مروة مثلاً من الرثاء على تلمي الطويل المفعول الغرض والضرب). والطويل مروة خاصة في نفوس المروغيين، ونادسي موسيقى الشعر لا يتألف فيها إلا السبط. فحازم الفرطاني يصطفي الطويل على غيره من الأوزان، فعروض الطويل نجد فيه ابتداء بهاء وقوة⁽⁶⁾، ويرجع بهاء وقوته إلى تركيب أجزائه، حيث يقول أوزان الشعر منها ما

(1) الأسلوب، ص 12.

(2) إبراهيم ليس موسيقى الشعر، مكتبة الأملح المصرية القاهرة، ط 1، 1938، ص 177.

(3) موسيقى الشعر العربي، ص 16.

(4) الأسلوب، ص 85.

(5) علي حلي صبح: الداء الذي للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية لقرآن القاهرة، ط 2، 1996، ص 243.

(6) منهاج البهلاء، ص 267.

هو متاسب تام التاسب مرقف التاسب، متقابله متضاعفه، وذلك كالطول والسر
فالأحاديث التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة¹³⁴

ومن الحديث عند إرواهم أبيس يشهد لوزن الطويل بالزيادة والتقدم على مع
الأوزان، إذ يقول أبيس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوخه، فقد جده
ما يطربأ من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن¹³⁵، ونحن إذا ما اعتدنا العطف
السبع مزجها لمعرفة نسبة شيوخ بحر الطويل، وجدنا أن ثلاثاً منها جاءت على هذا البحر
أي نسبة 42.85 %، وهي معلقة عمرو بن القيس، ومعلقة طرفة بن العبد، ومعلقة ربيع بن
لي مطهر¹³⁶

وإذا ما أخذنا بالرأي الثاني بأن وزن الطويل بنسبة الترتيب لأن الاختلاف والطول
يتم مع شدة الخزن، وجدنا أن كثيراً من حيون التراثي قد جاءت على هذا الوزن فترجمها
شعار العرب لأبي زيد القمسي¹³⁷، نجد ثلاث مرقفات من سبع جاءت على الطويل، وهي
قصيدة بحر الطويل في المعلقة السبع¹³⁸

وفي هذا المقام نرى أن من الخطم بالشعر الأشعار إلى ما توصل إليه بحمد الله
الطرابلسي في دراسته شعر شوقي، حيث بين أن معظم قصائد شوقي في الرثاء قد جاءت

134 - ص 239

135 - مطهر السبع، ص 249

136 - بحر الرومي، شرح المعلقة السبع، مكتبة المعارف، بيروت ط 1، 1985، ص 11، وص 67، وص 135

137 - بحر أبو زيد القمسي، مجموعة أشعار العرب، باب التراثي، ص 249، وص 256، وص 269

138 - ومن الواقع التراثي التي جاءت على وزن الطويل والية ابن الرومي في رثاء ابنه

بكذا فما يشفي وإن كان لا يهدي
فجوداً فقد أودى نظيركما عندي

وجيئة الشهرة في رثاء أبي الحسين العلوي، التي مطلعها

أما لك فخطير أي نهجيك تنهج
طريقان شقي مستقيم وامرؤج

وجيئة الشقي في رثاء، حيث

على وزن الطويل 33.33% من مجموع الفصائل التي نظمها على الطويل وقد بلغت نسبة
 بيت الرثاء 35.46% من مجموع الأبيات المنظومة على وزن الطويل⁽¹⁾
 وقد جاءت مرتبة مالك بن الربيع على ثاني الطويل (مقبوض الغرض والضرب)،
 وهذه الصورة هي أكثر صورة يسوع، وأحبها إلى القوس، وأحبها في الأدب⁽²⁾
 وبعد هل كل ما تقدم يبع لنا أن نكر بأن وزن الطويل متناسل الخرجي الرثاء؟
 إن إجابة هذا السؤال سواء أكانت بالإيجاب أم بالنسب فيها شيء من المبالغة أو
 طعن صريح السؤال فإن القول هل كان من الممكن أن يصوغ مالك بن الربيع مرتبة على
 وزن آخر غير الطويل؟ ونسب مدحا بنعم بحر البسيط مرتبة مد، وقد رأينا أنه يناهضه
 زيادة البحر العربية عند القدماء، فهذا القول من السهل وأرضي صوتا تشكلا ثلثا
 ويشير مقطعا صوتيا، كما يشا البسيط من تكرار التعليل، أولاها صاحبة (استفعلن)،
 واليهما شائبا (افعلن) أفلا يكونان متعللا لا يمتثلان حركة من الرثاء؟
 إن أول ما لاحظته هو أن الموزون الخامس في الطويل مقدم على الجزء الثاني
 وعلى العكس من ذلك في البسيط إذ تقدم الثاني على الخامس
 أما الملاحظة الثانية فتعني بأن جاءت التي تدخل على كل منهما فالحن وهو
 مطلق الثاني السابق من البسيط، الحذف يدخل مع الاستحسان على (استفعلن)،
 والافعلن⁽³⁾، ومن شأنه أن يكون موسيقى البسيط بلون لا تكون به موسيقى الطويل
 وليس من شأنه هذا الحديث من تلك الحقائق وإنما أردنا أن نشير إلى الاختلاف
 النغمة في البحرين

(1) حاتم الأسود في التوقيعات ص 33

(2) موسيقى الشعر، ص 63

(3) التوسط الثاني، ص 96

ودون عناء يمكننا أن نبين الفرق، فمثلاً السبط يبدأ بمقطعين متوسطين يليهما مقطع قصير، بينما يبدأ الطويل بمقطع قصير يتبعه مقطعان متوسطان ...

إن ذلك الفرق في نظام المقاطع - لا شك - له تأثير في الإيقاع، ومع ذلك لا يمكننا الحكم الجازم بأن وزن الطويل هو الأسبغ لموضع القصيدة دون غيره، فالوزن لا يشكل إلا عنصراً من عناصر الإيقاع، ولما عناصر أخرى لها أهميتها في التشكيل الإيقاعي للقصيدة مثل نظامية توزيعها، وللأصوات والألفاظ توزيعها، كما أن للصورة الشعرية دورها أيضاً.

وهذا لا يعني أن يكون الشاعر المختص في اختصار الطويل مطبوعاً العروص والقصيد ووزناً لوزن نفسه، بل إن هذا الوزن إنما سلكه الشاعر من الرحابة وقدر المشاعر ستة وأربعين صوتاً تشكل ثمانية وعشرين مقطعاً، يفرغ بعضها من الموت، وخرقة شوقه إلى موطنه وأهله، وهو يصارع ألمه من غربته عن الأوطان، بعيداً عن الأهل والحلأ:

صريح على لحي الرجاك بصبراً يسوقاً قسرياً حيث تم فضائلاً كما أن هذا الوزن شاع له عروصاً مطبوعاً وسجياً، وخسراً حاتم القصص، والمطعم مناسباً للدلالة العسيرة في النص، التمثلة في الموت وقصر الروح³²

2- المطلع والمقطع:

2-1- المطلع

(الابتداء): دأب الشعراء على نصريح مطالب قصائدهم، حتى غدا ذلك التقليد معياراً في نظم الشعر، ودليلاً على تمكن الشاعر، وإجادته صناعته. والتصريخ هو أن يجالس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة، أي يجعل العروص مشابهة للضرب وزناً وقافية³³

³² المكونات الشعرية في يد مالك بن النضر، ص 32

³³ علم العروص والقافية، عبد العزيز عتيق، دار الألف العربية، القاهرة، 2004، ص 28

والغاية بدون أن مطلع القصيدة مفتاحها^(١) ذلك أن الابتداء أول ما يقع في السمع
فيبغي أن يكون موقفاً^(٢) وللتصريح في أوائل القصائد طلاقة وموقفاً من النفس لاستعداد
به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها^(٣)
وقد اعتاد الشعراء أن يجعلوا البيت الأول من القصيدة شحنة إشباعية مكثفة، لأن
يكون المطلع نصراً، وذلك ما نلاحظه في *prelude* مفضوغة موسيقية^(٤)
وقد نكح أبو تمام وهو قدوة لمن الطويل أ

وتقفوا إلى الجذوى يحدوى وإنما يؤولئك بيت الشعر حين ينصرف^(٥)

ويبلغ لعمري نظام القدس بظاهرة التصريح أن جعلوه من سمات جملة الشعر
وذلك على اعتبار الشاعر يقول لنداء من جعفر في نقد الفرائد أن تكون تلك المخرج
والن قصيدة نصير مطلع الصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها لأن
البحر والجنين من الشعراء لا يكتفون بحذف هذه وإنما صرخوا أيتها آخر من
القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اعتبار الشاعر وسعة بصره^(٦)
لما بلغ اهتمامهم بالتصريح أن شبهوا الشاعر الذي لم ينصرف بالشعر الفاضل من
غير باب^(٧)

- (١) العبد، ص 185
- (٢) كتاب الصائغ، ص 494
- (٣) منهاج النفاذ، ص 287
- (٤) الألفية العربية، ج 2، ص 126-127
- (٥) العبد، ص 152
- (٦) نقد الشعر، ص 86
- (٧) العبد، ص 157

يد أن كثيراً من الشعراء المحول والمجيدين كانوا قليلي الاهتمام بالنصريح، ومنهم
المرزوقي (ت 110 هـ)، وهو الرثمة (ت 117 هـ)¹⁵¹، وربما أصلي بعض الشعراء النصريح في
البيت الأول فأنى به في بعض من القصيدة فيما بعد¹⁵².

وعلى الرغم من هذا التوسع بالنصريح لدى القدماء، إلا أنه نجد حارماً الرطاحي
قد انتفى إلى المعنى، فقال: قلماً ما يرجع إلى مقلع النصراع أن يكون دالاً على عرض
القصيدة، وأن يكون مع ذلك عذب الشعر¹⁵³.

ومرثية مالك بن الرب حامت غير نصريحة، وذلك في نظر القدماء عيباً مستند
فدماً من جعفر الكندي¹⁵⁴، وهو أن تكون نهاية النصراع الأول من البيت الأول على روي
منه، لأن تكون نهاية آخر البيت بحرف، فأنى يقول¹⁵⁵.

وقد حاول محمد عبد العزيز الموالى تحليل حدوث الشاع من النصريح بقوله: يمكن
أن نستخلص من ذلك طبعاً للموقف على الشاعر، بحيث يحال به وبين التطورات الفنية
للمرحمة لتأخر¹⁵⁶ إلا أن هذا التحليل (طبعاً للموقف على الشاعر) يبدو غير مطيع، فإذا كان
الشاعر قد التزم العروض والقافية في أنق الأحكام الرثمة فكان يكون حارماً فكيف يقول
نصريح مقلعها، وهو مقلعها¹⁵⁷.

وإذا كان كثيراً من المحول والمجيدين لا يكثرنون بالنصريح، إلا أنهم كانوا يأتون به
فيما بعد وقد يكثر في أحيان كثيرة من القصيدة إلا أن مرتبة مالك لم نصريح، ولم نصريح
بيت واحد من أليائها الأتيين والخمسين¹⁵⁸ وهذا يجعلنا نلتمس تعليلاً آخر تقتضيه وترتبط
إن النصريح كما أسلفنا قد اكتسب صفة المعيارية، وموضوع هذه المرتبة، أي رتبة
النفس، الزهاج عن المعيار إذا ليس من العامة أن يرثي الشعراء أنفسهم. وإذا كان الموضوع
كذلك أفلا يكون الجميع، وهو الزهاج عن المعيار أول من النصريح؟

خمس، ص 151.

نقد الشعر، ص 89 - 90، ونظر المصنف، ص 150.

منهاج العلماء، ص 284.

نقد الشعر، ص 181.

محمد عبد العزيز الموالى، فراءة في الشعر الإسلامي والأهوي، دار غريب، القاهرة، ط 2007، ص 173.

إنما نظر إلى تركه التصريح على أنه التراجع، وإلذًا بأن هذه القصيدة لن تكون
كثيرها من الفصائل.

ولقد سلمت تعديلات هذا المطلع من الزحاف في الحشو، فقد تكون من مئة وأربعين
(145) صوتًا ثمانية وعشرون (28) متحركة، وثمانية عشر (18) ساكنًا، وذلك بقابل ثمانية
وعشرين (28) مقطعًا صوتيًا ثمانية عشر (18) مقطعًا متوسطًا، وعشرة (10) مقطعًا
قصيرًا.

لقد حمل مطلع المزمع قصبة تعديلات كثيرة، تمثل في شوقي الشاعر المبرج لد وطنه
ولشي البيت فيه، ولو ليلة واحدة قبل الزجل الأبدى.

ألا ليت شعري هل أيسر ليلاً بحب الضياء أزهى الفلاص التواجيا

كان لا بد لتلك العاطفة الحياتية من نسخة إلهامية حسنة، فاستعمل الشاعر ألف
ما في وزن الطويل من طاقته فجاءت تعديلاته مساندة من الزحاف إلا القليل الواجب في
المعروض والضرب. هذا القصص التي بدورها يوعي بالقرت⁽¹⁾، فقد كان هذا المطلع مفاتيح
للقصيدة، فالأعلى طوعها.

2 - 2 - المقطع (الخاتمة)

كان اهتمام القاصم بختام القصيدة أقل من اهتمامهم بمطلعها، والذين اعتنوا به نظر
إليه من الزاوية نفسها التي نظروا منها إلى المطلع⁽²⁾
وكان حازم القرطاجي من الذين تيهوا إلى ختام القصيدة بقوله: فأنما ما يجب في
المقاطع... وهي أواخر الفصائل أن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما

(1) التكرار شعري في رواية مالك بن النسيب، ص 17.
(2) منهاج العلماء، ص 284، والعمدة، ص 185.
(3) تلك القصيدة في اللغة العربية القديمة، ص 229.

الشرح في حشو القصيدة^(١)، ذلك أن المصطلح غالبة الكلام ونهتهاء وهو آخر ما يعني في
الأسجاع فيعني أن يكون موقفاً^(٢) كما ينبغي أن يكون محكماً فإذا كان المصطلح مفتاحاً،
وحد أن يكون الآخر صلة عليه^(٣)

وعد اجتمعت المقام بكامله كما ابتدأه بشي عام في الوطن، وهذه الحالة لأهله،
في تلك لحظة من ذلك العهد الحبيب

وما كان غفلة الزمان ملي وأهله فليس ولا بالرائي وقتنا قالياً

وشحط أن ما جاء في المصطلح الأخير ما اشرح في القصيدة، فإذا لم يكن من القوت
عند نفس شعري المراءسة أعظم من أن يكون آخر عهد بالفتيا في وطنه بين أهله وأحبابه،
والقصيدة لرحمة، وهو وقتاً كما أحسسته حيناً ورافعاً، ولأمر ما يوصي الناس بأن يدعوا في
لوطنهم، بل يوصون أن يدعوا إلى حب فلان، أو فلاته من أحبابهم، وما يعني عنهم أن
يدعوا حيث اختاروا، والثوب هو القوت، والقم هو القير؟ إنه حب الوطن وأهله، فإن حرم
المرء حياً وطنه وأحبابه أحرِمَ منهم وهو ميت؟

وكان مقطع الرقة صورة موسيقية من مطلعها، فهو الآخر سلمت تفعيلاته من
الرحاف في الحشو، وهو أيضا استغل أقصى طاقة بحره بها وزن الطويل للتعبير عن حب
الوطن وأهله

(١) منهاج البلاغة، ص ٤٨٩

(٢) كتاب الصناعات، ص ٤٩٨

(٣) المصنف، ٢٥١

3- الزحافات والمقاطع الصوتية:

3.1 الزحافات:

الزحاف في اصطلاح العروضيين تغيير يلحق ثنائي الأسباب⁽¹⁾. وهم ينقسمون صنفين: حزن متحجب، وفتح متفكر. إلا أن الحليلة كان يتحسسه إذا قلّ منه الياء والبيتان، فإذا نوال سجع⁽²⁾ وقد حذر الذين جاءوا بعده منه وعذوه عيا من عيوب الشعر وقد روي عن يونس بن حبيب أن 182 عا أنه قال: أغوّن عيوب الشعر الزحاف، وهو في شقص الجزء من سائر الأجزاء، فيه ما نقصناه أخفى ومنه ما هو السجع، وهو جائز في العروض⁽³⁾ وقد عده حارث الفرطاجي مغللاً بالأوزان إذا كثرت فهو يؤمل حلالاتها وتانسها⁽⁴⁾ فهم يجمعون على أن الزحاف إذا كثر سجع، أما إذا قلّ استحب، وقد شبه قدامة بالخوان والسجع في الجارية يشبه من القليل، فإن كثر حذر⁽⁵⁾

أما المحدثون فقد نظروا إلى الزحاف نظراً مختلفاً عن نظرة القدماء. ويرى يوسف حسين بنكر بأن القدماء لم ينظروا إلى الزحافات نظراً شاملاً في إطار القصيدة وبنيتها العامة، وتركيبها الداخلي خاصة أنها كانت تراء طبيعياً لا بد لأكثر الشعراء فيها. ومن هذا المنطلق يمكن أن نجد الزحافات تنوعاً في موسيقى القصيدة يختلف من سطوة اللغات ذاتها لم تنفذ في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها⁽⁶⁾

- | | |
|-----|---|
| (1) | الفرسيف الكافي ص 24 |
| (2) | لغة الشعر، ص 180 |
| (3) | نفسه، ص 179 |
| (4) | منهاج البلاغة، ص 264 |
| (5) | لغة الشعر، ص 180 |
| (6) | نفسه، القصيدة في اللغة العربية القديمة، ص 172 |

3. 1. 1. زحافات وزن الطويل:

يشأ بحر الطويل من تكرار فعولين متفاعلين وفعولين يدخلها زحافات القبض استحصانا حيثما وقعت فتصبح فعولاً⁽¹⁾، أما متفاعلين التي هي غير العروض والضرب فيجوز فيها القبض فتصبح متفاعلين، والكلمة فتصبح متفاعلاً، إلا أن قبضها في غير العروض والضرب في الطويل فيصح، وكلمتها لا يكاد يوجد⁽²⁾، أما قبضها في العروض فواجب⁽³⁾، بل موعلة بحسب التزامها في جميع أليات القصيدة⁽⁴⁾.

3. 1. 2. الزحافات في المركبة:

أولاً فعولين وزعت في القصيدة (208) شاعري ومطالي موزنة قطعت عنها وخمس (55) موزنة، وحذفت منها (155) لأنها رخصت وماعة موزنة أي إن نسبة قبضها بلغت: 26.44. أما عدد وزوعها في الأليات فهو خمسة الجدول الآتي:

| عدد الزحافات | عدد الأليات | نسبة |
|--------------|-------------|---------|
| 181 | 16 | % 30.76 |
| 01 | 19 | % 36.33 |
| 02 | 15 | % 28.84 |
| 03 | 02 | % 03.84 |
| المجموع | 52 | % 100 |

(1) كتاب العروض من 46 والمتوسط الكافي، ص 24.

(2) قصيد من 72.

(3) كتاب العروض من 45 والمتوسط الكافي، ص 72.

(4) علم العروض والقافية، ص 144.

نسبة قيسها في القصيدة لا تكاد تذكر، فقد وردت لقبيلة (مضاعيلن) في حشو القصيدة (104) أربعاً ومائة مرة، وقطعت مرة واحدة، أي بنسبة 0.96% ومقارنة بمختلفة طرفة فقد بلغ عدد قيسها في الحشو (7) سبع مرات. والجدول الآتي يوضح تلك المقارنة.

| القصيدة | العدد | النسبة | المقارنة | النسبة |
|-------------------|-------|--------|----------|--------|
| مختلفة طرفة | 208 | 201 | 07 | 1.36% |
| مرلية ابن الرعيبة | 104 | 203 | 01 | 0.96% |

ويلاحظ سرعة انحط إلى الشطر الثاني من البيت الخامس قبل حداث تفعيلاته مقبوضة ألفها، عكس شطر الأول، ما يجعل الشطر الثاني يفتقد (3) ثلاثة أصوات، فيصبح (20) عشرين صوتاً بدلاً (23) ثلاثة وعشرين. وفي التحليل من تلك الأصوات الثلاثة تصويراً لسرعة حركة الالتفات، وخاصة مع استعمال اللفظة التي تليها التعقيب كما يقول الشاعر في الفاتحة ورائها:

وتختص عدد وسبب القيس الجانبي في المرثية في الجدول الآتي⁽¹⁾

أولاً: نورد النسخ المدقوقة في الصفحة 31 ضمن أن القصائد الستة 252، والمجموعة 151، والمجموعة 3، والقصيدة 1 ولم يبين تواترها، بل في تلك من الأخطاء، فالحرم من حال النص غير اللازمة، وهو حذف حرف من أول الأخر المدقوقة بأحد الأصوات الثلاثة، وهي القوماني أو المضاعيلن والمضاعيلن المدقوقة يوند بمصوح، وذلك بدل حذف الحرف من أول حرف من أول آخر من البيت المتوسط الكافي من 139 وما بعده، قد عزم نسخ من الخطأ في القراءة في الأبيات: 5، 21، 38، 39، 40. أما الشتر، فهو حذف القيم بالحرف والياء، بالشعر من (مضاعيلن) قصير (مضاعيلن) المتوسط الكافي من 140 والشتر ليس من الزخافات التي تدخل بحر الطويل، لا = حرم = نفس = والحرم لا يكون إلا في بداية البيت، ومضاعيلن في الطويل هي بقبيلة ثلثية، لا أول أ ينظم به حركات بحر الطويل في كتاب العروض من 44، وفي المتوسط الكافي، من 72.

والشتر هنا تدخل بحر الفرج مضاعيلن مضاعيلن مضاعيلن مضاعيلن

أخر جدول على النص في المتوسط الكافي من 44، وكتاب العروض، من 72.

ومن علم أنه أورد في الصفحة 31 أن القصائد المجموعة 151، وفي من 72 أن مجموع القصائد المقبوضة

| النسبة | المقدرة | السالمة | نسبة المقروضة |
|---------|---------|---------|---------------|
| الضريبة | 208 | 153 | 26.44% |
| معدل | 104 | 103 | 0.97% |
| مطابق | 312 | 256 | 27.41% |
| المجموع | | | |

والواقع أننا إذا ما القينا نظرة عامة على توزيع القسوس الجائز في القصيدة، وجدنا شبه تطابق في توزيعه عرضاً وطولاً. عرّفنا إذا قمنا القصيدة بصفتين متساويتين من البيت الأول إلى السادس والعشرين، ومن السابع والعشرين إلى الثاني والخمسين، وطولاً حسب صدور الأبيات وأصنافها. ولتلاحظ الجدول الآتي شيء من ذلك.

| الموضع | العدد | الصدور | الأصناف |
|---|-------|--------|---------|
| نصف القصيدة الأول (من البيت 1 إلى 26) | 27 | 12 | 15 |
| نصف القصيدة الثاني (من البيت 27 إلى 52) | 25 | 14 | 15 |
| المجموع | 56 | 26 | 30 |

إن شبه التطابق هذا يحقق للقصيدة توازناً في عدد الأصوات طولاً وعرضاً. كما يسهم في تحقيق التوازن الموسيقي فيها. كما نلاحظ أن عدة أبيات متتالية في القصيدة قد سلّمت تفعيلاتها من قسوس الجائز، وتعلق الأمر بالأبيات 22، و 23، و 24، و 25، و 26.

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| 22- ولا تحسدني، بدارك الله فكما، | من الأرض ذات الغرض أن نوبعاً ليا |
| 23- غلاني، فجر كسي يردني إليكما، | فقد كنت، قبل اليوم، صعباً لياها |
| 24- فقد كنت عطافاً، إذا الخيل أقبرت | سريعاً لدى المتجاء، إلى من دعانيا |
| 25- وقد كنت محموداً لدى الزادو القوي | وعن تشم إسن الغم والجوار وإنيا |
| 26- وقد كنت صباراً على القرن في الوغى | تقبلاً على الأعداء، غصباً لسانيا |

ولعل أول ما تلفت انتباهنا أن هذه الأبيات لمثل الصعود إلى ذروة القصيدة،
قالب السادس والعشرون فتصفها، ولا شك أن صعود أي ذروة يحتاج إلى قوة وجهد.
إذا إذا نظرنا في معاني الأبيات وعلاقتها بسلامة تقبيلاتها من الزخارف، لثنا نجد في
البيت الثاني والعشرين الشاعر الفارس المحتضر يطلب من صاحبه أن توسع فيه، ولا
يخفاه، فحجرة البيت سائلا من الزخارف يتناسب مع هذا المعنى، إذ إذا الفطس إنقاص، وهو
طلب التوسيع.

وهي التفعيلات تبدأ في البيت الثالث والعشرين يتم وفق مع صورة الجمل من
الكتاب فكلها عام التفعيلات بصورة صلبة الجمل أي، لتعريف مسافة طويلة
لما في الأبيات الرابع والعشرين، الخامس والعشرين، والسادس والعشرين فإن
الشاعر يكثر مسافة، والتشعاع وهذا الشكل وفصاحة السار. فلها صفات الرابطة
الكاملة، فكان لا بد أن تكونها تفعيلات تبدأ لا تلتصق

3. 2 نظام المقاطع الصوتية

رأى المحققون المستورد دراسة الوسيط والأصناف في الشعر العربي ضرورة التحول
إلى دراسة المقاطع الصوتية، لأن المروحة الخليلي لا يفي بدار الأساس الوسيط للأوزان
الشعرية، وإن اعتماده على تحليل السد إلى تفاصيل بعاد الأساس العلمي الذي يعتمد في
تحليل الكلام سواء أكان شعرا أم نثرا على نظام المقاطع¹¹
ولم نعلم أن التفاصيل الخليلية مبنية أساسا على المتحرك والساكن، فتعبلة فعولن
- مثلا - يرمز لها بـ (0/0/0/0/0)، وتعبلة تستعمل يرمز لها بـ (0/0/0/0/0)، ودون حياء
نلاحظ أن أوزان فعولن، وهي حرف مد ولين، مساوية للسين والغاء والنون في (ستعملن)،
وهي صوامت. مع العلم أن صوت الفذ أوضح في السجع¹² كما أن القصد الترمي الذي

¹¹ موسيقى الشعر العربي، ص 11
تحريره د. السمر علم اللغة، ترجمة أحمد خليل، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1987، ص 78، ولأصوات الفجوة
ص 77. في اللغة العربية معانها ومبناها، ص 71.

يستغرقه صوت المد أكثر من القدر الذي يستغرقه الصوت القصات^(١١) والإيقاع في اللغة العربية يعني أن يهتم على أساس الموسيقى أولاً بمعنى أنه ينطلق من القدر الموسيقي - وهذا لأن الأوزان العربية أوزان رسمية^(١٢)

ومن الأسس التي تقوم عليها دراسة الإيقاع التعريف بين الحروف الساكنة وحروف اللين، فالوقف بالسكون في الإيقاع له معرفة مختلفة عن الوقف بحرف اللين أو المد، بل إن معنى الأمر بخلافه^(١٣)، ولذلك رأى لشكري محمد حينه أن القاعيل لا تعدو في واقع الأمر أن تكون تصويراً للنظام العروضي لا تحليلاً له^(١٤)

ولتسلي دراسة موسيقى الشعر العربي كان على المحققين تحليل مسألتي أولاً في نوع موسيقى الشعر العربية، وثانياً في أنواع المقاطع في العربية

وبعد محاولات تحليلية نوع موسيقى الشعر العربي^(١٥) أبد كثير منهم من غير المنشرفين الذين يعتقدون الشعر العربي شعراً قصياً^(١٦) والشعر الكمي يؤسس على القافية وما يتطلبه المقطع من زمن نشط به^(١٧)

وتعرف المقطع بأنه عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتفية بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة^(١٨) وهي في العربية أنواع ثلاثة: قصير ومتوسط، وطويل

وقد لاحظ إبراهيم أنيس أن الشعر العربي - فيما عدا بعض الحالات - يتكون من المقطع القصير والمتوسط^(١٩)

(١١) الأصوات القصية من ٤١

(١٢) صلاح يوسف، مد القدر في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأمان للطباعة، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٩٧

(١٣) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص ٢٤٤

(١٤) موسيقى الشعر العربي، ص ٢٩

(١٥) هناك شعر كمي (Quantitative)، وشعر ارتكازي (أقري) (Stressed)، وشعر مقطعي (Syllabic) بطر منه الشعر، ص ١٤٩ - ١٥٠

(١٦) موسيقى الشعر، ص ١٤٩ - ١٥٠ وموسيقى الشعر العربي، ص ٥٠

(١٧) موسيقى الشعر، ص ١٤٩

(١٨) نفسه، ص ١٤٩

(١٩) نفسه، ص ١٤٩

3.3 مقارنة التقطيع المروعي بالتقطيع المقطعي:

وإذا ما أردنا أن نثبت حقيقة ما ذهب إليه المحدثون فلا ممانع من إجراء مقارنة بين التقطيع المروعي التقليدي والتقطيع المقطعي وبما أن الهدف استكشافى، فسأخذ بيشأ لم يدخله الزحافات في الحشو ولقطعه حروفها، ثم مطعياً¹، ثم تقارناً بين نتائج التقطيعين. ثم نقوم بالمعملية نفسها مع بيت دخله زحافات واحدة، ثم مع بيت دخله زحافات، ثم مع بيت دخله ثلاثة زحافات.

1- بيت دخل من الزحافات في الحشو

الأبي الشعرى على ليلته **تلك** ليلتها لأجل فلاحين نواحيها

0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/0/1/ 0/0/1/

فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن مفعولن مفاعيلن مفعولن مفاعيلن

0 - 0 - 100 - 1000 - 00 - 0 - 0 - 100 - 1000 - 00 -

| | | | |
|-------------|----|-------------|----|
| عدد الأصوات | 80 | عدد المقاطع | 28 |
| المعركة | 76 | المتوسطة | 18 |
| الساكنة | 18 | القصيرة | 10 |

2- بيت دخله زحافات واحدة في الحشو

فلَيْلَ غضا لَمَيَّ طعموزك بغرغصهز، ولَيْلَ غضا مأنوس وكتاب ليايا

0/0/1/ 1/0/1/ 0/0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/1/ 0/0/0/1/ 0/0/1/

فعلون مفاعيلن مفعولن مفاعيلن مفعولن مفاعيلن مفعول مفاعيلن

0 - 0 - 000 - 00 - 0 - 0 - 00 - 000 - 0 - 0 - 0 - 0 -

¹ سوزن المقطع القصير بـ 3-4، وللمقطع المتوسط بـ 5-6، ولن سوزن المقطع المتوسط المتين من الضوح، لأن ذلك لا يكاد يشاء في سبيل الهدف المقراء.

| | | | |
|-------------|----|-------------|----|
| عدد الأصوات | 43 | عدد المقاطع | 28 |
| الشجرة | 28 | المتوسطة | 15 |
| السلك | 15 | القصير | 13 |

والأصط لقصص ثلاثا سوا التي بدخول الزحافات الثلاثة في الشطر الثاني، أما عدد المقاطع الصوتية فلم يتغير، وإنما تحولت ثلاثة مقاطع متوسطة إلى مقاطع قصيرة. إن زحافات القصص في العرو من الخليلي مرتبطة بلقد صوت ساكن من البيت ومن ثم ينظر العرو فيكون إليه على أنه عيباً وليس كذلك فيقول المصنفون في الطويل مستحسناً بعدهم، إلا أنه إذا تولى وكثر الحذف بعد أصوات البيت أو القصيدة لما بالنظر إلى نظام المقاطع، والأصط أن عددتها لا يتغير، وإنما تحولت زحافات القصص المقطع المتوسط إلى مقطع قصير، أي

قصير = مقطع متوسط = مقطع قصير

وقد تصور بعضنا أن في ذلك التحول إعلالاً بالقصر الزماني لإنشاء البيت، فالتعريف العربي كمي، أي أنه مؤسس على المقاطع، وما يتطلبه المقطع من زمن للطلق به، لكن في الواقع أن ما يتطلبه المقطع القصير من الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد يتجاوز الخمس منها. كما أن المشتد دون أن يشعر يميل إلى إطالة المقطع الثاني لمؤخر به القصص. هي فعول يطيل المقطع الثاني (عوا) لمؤخر عن بعض القصص في المقطع الثالث^(١). وبذلك ظهر القصيدة محافظة تقريباً على مدة الإنشاء نفسها.

وفي ختام هذه المقارنة لابد أن نشير إلى أن عدد أصوات القصيدة قد بلغ 336
 منها 1456 متحرراً، و 880 صوتاً ساكناً¹⁰ أما عدد مقاطعها الصوتية فقد بلغ 1456
 مقطعا، منها: 880 مقطعا متوسطا، و 576 مقطعا قصيرا.

4- الضرورة الشعرية¹¹

بلغ اهتمام العرب بموسيقى الشعر إلى ما جاوز للشاعر مخالفة بعض قواعد اللغة
 حين يضطره الوزن والقافية، ويستموا تلك الظاهرة بالضرورة الشعرية، أو الجواز الشعري
 وعلى الرغم من أنها وردت في انتشار الفصول المتضمنين إلا أن بعض النقاد وجهوا
 الشعر إلى اجتنابها، والتسموا الشعر للقدماء الذين وردت في أشعارهم بقول أبو هلال
 العسكري¹² ويحيى بن عتبة¹³ أن كتاب الضرورة¹⁴ قد جاءته فيها رخصة من أهل العربية
 لإيصالها فيجوز الكلام وتذهب بمادة وإنما استعملوها القدماء في أشعارهم لعدم حاجتهم
 إليها¹⁵ وقد ذهب ابن رشيق الملقب بلسان العرب¹⁶ إلى أن يرى أن بعضها مقبول لا غير
 في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يتسع عن العرب ولا يعمل به
 لأنهم أتوا به على حينهم¹⁷

أما أحمد بن فارس فقد تشدد في قبول المنكر من الضرورات، وإن كانت من
 المضمين، ورأى أنها من أخطاء الشعراء، ولا معنى لقول من يقول: إن للشاعر
 الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز فكله غلط وخطأ، وما جعل الله الشعر

¹⁰ أصلاً المذكور في المتن أنه في إحدى أصوات القصيدة حيث نزل على أنها 2345 صوتاً، ينظر (الكلمات الشعرية)
 في كلمة مالك بن الربيع، ص 36.

¹¹ عرض للضرورة الشعرية في البنية الموسيقية على الرغم من أنها مظهر من مظاهر الانزياح اللغوي، ذكرت لها مادة
 في المتن، ونذكر أن شعر فلان يطوابع الوزن للشاعر، وهو صريح في ذلك.

¹² كتاب الصائغ، ص 168.

¹³ المعتمد، ص 320.

منصورين يوقنون الخطأ والغلط، فما صح من شعرهم فسطوة، وما لئله العربة وأصواتها
عزفوا^(١١)

وقد ورد في هذه المرتبة ضرورتان في بيتين متتاليين: الأول في البيت الرابع
والعشرين:

فقد كنت عطفاً، إذا الخيل لقوت
سريعاً لدى الهيجا، إلى من دعاهها

لما التفت لم روت في البيت الخامس والعشرين:

ولقد كنت محمداً لدى الرأى والظن
وهن ظلم بين العم والجار وإسها

ولكن الضرورتان مطبوءة، إذ لا حرف على المعنى ولا الجرس، والأول في الهيجا
فيها قصر للمعدود^(١٢)، والثاني في الرأى، وفيها قطع هذا الوصل^(١٣)، لإضافة حركة وإقامة
الوزن.

وهصول القول: إن موسيقى وزن الطويل قد تشكلت منذ أسطرية في هذه المرتبة.
١ على الرغم من أن الوزن ليس إلا عنصراً من عناصر الإيقاع الشعري، إلا أن اختيار
الطويل - بكثرة أصواته ومقاطعته - ولأن هذه القصيدة قد وقر للشاعر حيناً صوتياً
متاباً لطرح الحكا الماطية: من جزع من الموت، وحرارة العربة، والشوق المبرح
للأهل والوطن.

٢ وقد كان لاخيار ثاني الطويل مقصوداً المروء والظن دور في الإيحاء بمو
القصيدة التي تدور حول الموت والقبض على الروح.

(١١) الصافي في لغة اللغة، ص 213.

(١٢) المعتمد، ص 220، والمتوسط لثقال، ص 341، وعلم العروض والقافية، ص 146.

(١٣) المعتمد، ص 220، والمتوسط لثقال، ص 341، وعلم العروض والقافية، ص 147.

3. كما أن المطلع غير المصرح فيه يدلان بالانزياح عن المعيار، وأن هذه المزية لن تكون
كغيرها من المراتي.
4. تناسبت كثرة التعاقبات في البيت الواحد، أو التعادها مع المعنى والعاطفة المقصود
منها، كما أن توزيعها في القصيدة حقق لها نوعاً من التوازن الصوتي.
5. كثرة التقاطع الصوتي المتوسطة يجعل الأصوات أكثر إسماعاً، وهو ما يتناسب
وموضوع القصيدة، ورغبة الشاعر في الظهور بصحيفة، وإيصال صوته إلى أمتة في
الغضا البعيد.

المبحث الثاني

السمات الاسلوبية في القافية

1- تعريف القافية:

1.1 القافية لغةً

جاء في لسان العرب القافية من الشعر الذي يظفر البيت، وسميت قافية لأنها يظفر البيت، وفي الصحاح لأن بعضها ينعثر بعض¹
وقال التنوخي: سميت القافية قافية لكونها في آخر البيت، مأخوذة من قولك: فموت فلان، إذا سمته، وهذا أثر من قول: إذا لمعت²

وقال أبو موسى الخافضات 157: جاء من قافية بمعنى مفضوء، مثل ماء دافق، بمعنى مدفوق، وعجلة راقية بمعنى رومية، فكل الشاعر بالمعنى، أي يتبعها³

2.1 القافية اصطلاحاً

اختلف في القافية: إذ يرى بعضهم أنها 158: جاء بأنها حرف الروي⁴، وراى البعض أنها 159: جاء بأنها آخر البيت⁵، إلا أن الرأي الذي عليه جمهور العروضيين هو قول الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن⁶، وقد نزلت القافية مرةً بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين⁷

1 لسان العرب، مادة ظفر، ج 15، ص 191

2 أبو يعلى التنوخي، كتاب الفوائد، تحقيق الدكتور محمد عبد الرؤوف علقه الطاهي، مصر، ط2، 1978، ص 59

3 المعقود، ص 134. ولطواني التنوخي، ص 62

4 نفسه، ص 66. ولسان العرب، مادة ظفر، ج 15، ص 195

5 نفسه، ص 133. ولطواني التنوخي، ص 65. ولسان العرب، مادة ظفر، ج 15، ص 195

6 المعقود، ص 132. ولطواني التنوخي، ص 67. ولسان العرب، مادة ظفر، ج 15، ص 195

7 نفسه، ص 132

وقد أطلق النقاد مجازاً على القصيدة. قالت الخنساء (ت 24هـ) آمن المظارب

ولماسة مثل علة السكا ن تبقى ويمذهب من فاتها⁽¹⁾

وقد كان اعتناء القدماء بالقافية بالغاً، فعدوا بها الشعر، وجعلوها قسيمة الوزن وشريكه، وخصوها بعلم سمي علم القوافي، فقال ابن رشيون: القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يتكون له وزن وقافية⁽²⁾.

ويؤيد قولهم طحاوي مثلاً وجود القافية في تقرير نهاية البيت، وترويض الأذن بعلامه ونص ثالثة⁽³⁾. يبعاً قول شكري عند عكاد ثم استعا في الشعر العربي بطول البيت⁽⁴⁾.

2- القيمة الموسيقية للقافية:

لقد أثرت العرب القيمة الموسيقية للقافية، فلم يسمي بعضهم شيء قافلاً، أطلبوا الرصاع لأنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي لأنها حوامز الشعر، أي عليها حركاته وأطرافه، وهي موافقة. فإن صحت استقامت حركته وحسنت موافقه ونهاياته⁽⁵⁾.

ولم يجد المحدثون من تعريف الخليل للقافية، يذنب أنهم ركزوا على قيمتها الموسيقية، لإبراهيم ابن خنكها بأنها علة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الآيات من القصيدة وتكرر لها هذا يكون جزءاً عاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة القواصل الموسيقية بتولع السامع نودها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فقرات زمنية منتظمة، وبعد هذه معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن⁽⁶⁾. وهي لحظ للقصيدة وأخذتها ونعنتها

(1) لسان العرب ج 15، ص 105

(2) المعلة، ص 132.

(3) الأنسب العربية، ج 2، ص 126

(4) موسيقى الشعر العربي، ص 113

(5) حجاج النقاد، ص 271

(6) موسيقى الشعر، ص 246، انظر حناجر الأسلوب في الشوقية، ص 33، والنظرة الأنسب، ص 17

الأخيرا ^{١١١} فهي القطع الأخير وليلة الختام مما يجعلها أكثر المنازل حساسة وأصدقها تصويرا للعامل الشاعر مع اللغة ^{١١٢}

ومنهم من جعل التوقيف في الثقافة من آحاداً للشعر العربي، حيث يقول محمد عادي الطرابلسي: «تعتبر عملية القطع أبرز سمات الشعر في كلام العرب، وأن أخذ الشعر العربي الحزب بأنه الكلام الذي يلتزم فيه الشاعر بضم ووزن القطع و توقيف في احترامها»¹¹ وإذا كانت الثقافة خلقت التمرلة فقد دعا الحسان إلى عرواستها من ناحيتين: من ناحية دورها في الإلهام، ومن ناحية فنيها الموسيقية الخاصة¹²

المجلد الثاني

فعل، فاعل، مفعول به، ظرف، متعلق بـ فعل، وفعال، ومفعول به
فعل، وفاعل، ومفعول به

وقد جازمتني قاضيته من اني منعت من التمتع بغيري (10/10).

لا أن شعري على أبيض الخيل
فيل طفت لأرجل بلاصق نواحيها

[illegible]

فَعُولٌ مَفَاعِيلٌ مَعُولٌ مَفَاعِلٌ فَعُولٌ مَفَاعِلٌ فَعُولٌ مَفَاعِلٌ

وقبها يلقي منحر كان بين ماكني، وهو ما يسمى العروقيون بالندرك¹⁰⁰

٧- مطلوب: صواب

مطهر الأملات في الشرائع، ص 453

518 م. ۱۹۸۸ م.

تم ضبط الشعر الممنوع: 105

عبار الشجر: ص 217-218

تحتاج اللغات: 275. وبلغ إجمالي عدد: 70. والعدد: 149.

3. 2 من حيث علاقتها النحوية بالبيت:
نظرًا لكون القافية مقطع البيت وخاتمه، فقد تكون غير وديةً يستدعيها معنى البيت
وذلك بأن تكون كلمة القافية حصرًا أساسيًا في الجملة لا يتم الكلام إلا بها، أي إنها ترتبط بها
بما قبلها علاقةً نحوية. فتكون القافية متحركة منعقة للمعنى. وقد ينشأ بها لإتمام البيت
موسيقياً دون أن يكون المعنى في حاجة إليها.

3. 2. 1 القوافي التي ترتبطها بالبيت علاقةً نحويةً أساسيةً (التي تسمى القوافي السكونية):
وهي تكون كلمة القافية الحصر الأساسي الذي يكتمل المعنى الأساسي الأول
وهي مقاييسٌ عندنا لإحكام الشراء شعرهم. ولقد جاء في هذه الدراسة ثمانية وثلاثون
(38) قافية كانت فيها كلمة القافية حصرًا أساسيًا يكمل حصرًا أساسيًا سابقًا، أي أنها
(73.30) من مجموع القوافي وليس ذلك في هذا الحد.

| البيت | كلمة القافية | العلاقة النحوية | البيت | كلمة القافية | العلاقة النحوية |
|-------|--------------|--------------------------|-------|--------------|--------------------------|
| 3 | دبا | حصر ليس | 4 | غلبا | حصر أصبح |
| 6 | دوبا | مفعول به | 7 | سكبا | حصر كان |
| 8 | ماليا | مفعول على مفعول | 9 | دوالبا | حصر عجز بحرف |
| 11 | انتهالبا | مضاف إلى مفعول على مبتدأ | 12 | بالبا | مفعول به ⁽¹⁾ |
| 13 | ساقبا | مفعول به | 14 | ما يبا | فاعل للمضمة المشبهة بحرف |
| 15 | فضالبا | تلك فاعل يتم | 16 | وقالبا | فاعل |
| 17 | بدا يبا | فاعل | 19 | ما يبا | فاعل |

(1) بعد جال صغر البيت فيما بين العروض والقافية.

(2) ورد الكلمة أو العبارة (4) بوضع المعنى. ونعني المعطوف أساساً إذا كان المعطوف عليه أساساً لأنها يدلان التوكيد
فهما.

يتمثل أن تكون مفعولاً به بمعنى لم أحد بالبا سوى... وتتمثل أن تكون حالاً على شرط جملته مفعولاً واحداً، أي
لم أحد أمراً سوى.

| الترتيب | كلمة القافية | الملاقة النحوية | البيت | كلمة القافية | الملاقة النحوية |
|---------|--------------|---------------------------------------|-------|--------------|-------------------|
| 20 | أبكا يا | جاءت فعلية منطوق بها على حلة فعلية | 21 | ردايا | مضاف إلى مفعول به |
| 22 | أن توسعا يا | مفعول به | 23 | لمباديا | فاعل |
| 24 | من دغيا | مفعول به | 25 | واليا | مفعول به |
| 26 | استيا | فاعل للصفة التسمية فعل | 27 | واليا | مفعول به |
| 28 | لها يا | مفعول به | 29 | الموتيا | مفعول به |
| 30 | سطايا | فاعل | 31 | الموتيا | فاعل |
| 32 | سكيا | تستوي الحرف | 33 | ماليا | مفعول به |
| 34 | لها هي | مفعول به | 35 | الأفاسيا | مفعول به |
| 36 | يا يا | مفعول به | 37 | لا عاليا | مفعول به |
| 38 | لا ليا | مفعول به | 39 | ماليا | مفعول به |
| 40 | يواليا | مفعول به | 41 | ماليا | مفعول به |
| 42 | الموتيا | مفعول به | 43 | ماليا | مفعول به |

وبمراجعة الجدول السابق يتضح لنا أن الوظائف النحوية الأساسية لكلمة القافية قد جاءت على النحو الآتي:

(1) مكثت ولمعت عيونهم لأن عينهم لم تلمع معزما وما مكان الحد إلا مكانها فهم أسلوب استفهام يفيد التأكيد والتوكيد. ويمكن اعتبار مكثت ومكثتيا غيراً لأن الامتناء مفرغ ينظر. ابن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، للعلامة عبد الله بن عبد الحميد دار الطلوع، القاهرة، 2004، ص 288. ومنه قوله تعالى: ﴿وَمَا يُخَصِّدُ إِلَّا زُرْعًا فَذُكِّرْ﴾ (الأنعام: 144). فتعتمد معناه ورسوله غير.

| الترتبة | الترتبة | الترتبة | الترتبة | الترتبة |
|---------|-----------------|---------|---------|---------|
| 1 | مجموع | 12 | 5 | 3 |
| 2 | فعل | 8 | 5 | 2 |
| 3 | مع قبل الفتح | 7 | 5 | 2 |
| 4 | مضارع على مضارع | 1 | 6 | 1 |
| المجموع | 38 | 8 | 1 | 1 |
| النسبة | 96.07% | | | |

3. 2. 2. الفوائد التي تربطها بالبيت صفة لغوية غير أساسية: الزيادة كمال السان
 وفيها تكون كلمة القافية عنصر الفرج الذي يتعلق بالأساس أو فرع آخر من جمله. وهي
 مقياس عددي لمخاضة الشعر في شعرهم⁽¹⁾

وقد جاءت في هذه القصيدة أربع عشرة (14) كلمة للقافية فيها عنصر فرع
 يتعلق بالأساس أو فرع آخر من جمله أي نسبة 28.57 %، وبأن ذلك في هذا الجدول:

| البيت | كلمة القافية | السلامة النحوية | النسبة | كلمة القافية | العلامة النحوية |
|-------|--------------|-----------------|--------|--------------|-----------------|
| 1 | الوحيات | نعت | 27 | سواحبا | نعت |
| 2 | لاليا | حرف زحان | 39 | القيابا | نعت |
| 5 | ورائيا | حرف زحان | 40 | الهاربا | نعت |
| 10 | نهائيا | نعت | 42 | العواذبا | نعت |
| 18 | لياليا | حرف زحان | 43 | هليا | نعت |
| 29 | الزوايا | نعت | 44 | الوالي | نعت |
| 34 | ثاوريا | حال | 50 | المداريا | نعت |

(1) محمد جمال صليح العثيم: مبادئ العروض والقافية.

ومن الجدول يتضح لنا أن ترتيب الوظائف المصنفة غير الأساسية قد جاء على
الترتيب الآتي:

| الترتيب | الوظيفة | العدد | المرتبة | الوظيفة | العدد |
|---------|-------------|--------|---------|------------|-------|
| 1 | المعد | 10 | 3 | طرف المكان | 1 |
| 2 | طرف الترخار | 2 | 4 | الغال | 1 |
| المجموع | | 14 | | | |
| النسبة | | 10.91% | | | |

3.3 من حيث الإبطال والاستدعاء

تحدثت المقدمة عن الإبطال والاستدعاء في الفرواق. والإبطال صدقهم أن يأتي الشاعرة
بشعر في البيت ناعما من غير أن يكون التدقيق في ما ذكره صحيح، ثم يأتي بها حاجة الشعر
يريد تصحيحها في الجويد ما ذكره من الشعر في البيت.

أما الاستدعاء وهو ألا يكون لفظها فاعلة إلا أن لها فاعلا فقط، فخطبو حيث لم
يصرح¹⁴ وقد عده فاعلة من غير أن يكون لفظها المعنى والفعلة.

وإذا ما شاعرا لم يأت جريدها بين الترتيب وحدها فقد لم يأت فيها إبطال. كما نجد أخرى
مستدعاة فمن الفرواق التي فيها إبطال فاعلة البيت الشعر.

فليت الغضا لم يقطع الم كتبت سرية، وليست الغضا ماضي الركاب لئالها

¹⁴ غدا الشعر، ص 168. ويظهر أن الغضا ماضي، ص 422. والمعد، ص 143.

المعد، ص 359.

المعد، ص 316.

فمعنى البيت قد تم بقوله: وليت الغضا عاشى الركاب، فلما قال: لبالها، راءها
معنى: فذلك على شدة شوقه إلى موطنه، وغيبه أن يمضي الغضا مع الركب زمناً طويلاً يسيراً
حيث يسير.

ومنه في البيت الثامن:

فلله عزي يسوم الترك طالعاً ليس بأغلى الركبين، ومالها

ما ذكر الأبناء، ذكر المال، فراء بذلك في نحو البيت: فقد قال تعالى: ﴿الْعَالُ
وَالنُّونَ رَبُّهُ الْحَيُّونَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةُ الْمُسْلِمَةُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا﴾^(١).

ومنه في البيت العشرين:

وقوما، إذا ما استلّ روعي، فويكنا ليس القبر والأكفان، ألم ابكيا ليا

فهو يغلب من صاحبه أن يهتد له القبر والكفن، وهما ينفقه بكونه قد أدب ما
عليهما من واجب، ولكنه يستحبهما الكفا، وبذلك يتم المشهد الحزين الذي أراد الشاعر
تصوره.

ومن الإيغال أيضاً ما نجده في البيت السادس والعشرين:

وقد كتبت صبراً على القرن في الوعى قليلاً على الأعداء، غصناً لسانيا

فيعد أن افتخر بشهامة قلبه وشجاعت في الحروب، افتخر بحدة لسانه، أي بلاغة
شعره. وبذلك تتم مروهته، وقد قالت العرب: المرة بأصغرية: قلبه ولسانه.

ومنه في البيت السابع والأربعين

وسلم على شيعتي مني كلبيهما
وبلع كتباً وابن عضي وخاليا

فلما ذكر ابن العم، ذكر الحال، وبذلك يسفوي القارئة من ناحية أنه بأقاربه من ناحية
أبيه في تلقيه

ومن القوالي المستعملة قافية البيت الأول

الآنيت شعري هل أومن ليلة
نصر العطاء، أرحم الخلاص التواجيا

فلا معنى لوصف الولد، فهو إما جاهلاً أو جاهلاً لا يدرك البيت موسيقياً، فهي لم تضاف
معنى إلى البيت

ومنه فذلك قافية البيت الخامس

دعاني الطوى من أهل ولاي ومجنون، يدي الطير، فالتفت ورايا فكلمة ورايا
جاءت لإتمام موسيقى البيت بعد وفاد يعني قوله كنت
ومن القوالي المستعملة أيضاً قافية البيت الثاني والثلاثين

فلن بعدم الولدان بيتاً بجئي،
ولن بعدم المراث مني المواليا

لعل هذه القافية أقلن قافية في القصيدة كلها فلشاعر ابوان ولولاد فكيف سيره
الموالي وهم يوحده؟ قال تعالى ﴿وَأَلَى حِفْظِ السُّوْلِ مِنْ وَرَاءِ﴾¹¹
ومن هذا النوع أيضاً قافية البيت الثالث والأربعين:

فباراً كلون القسطلاني قاسيا

تري جدثاً قد جرت الرزح برفه

فكلمة قاسيا صفة للقيار، وكلُّ قاسٍ هو كذلك. فان يشبه ثوبه بلون القسطلاني، أي
التميز، فذلك أمر مقبول. لئلا يصف القيار بصفة ملازمة له فإن ذلك ثم بات إلا لإهمام
موسيقى البيت.

والملاحظة نفسها تنبئها على قامة البيت القسطلاني

بكتير وفقتين الطيب المداوي

وبلرامل ملي بسوة لو شهنسي

لا ترى شيء إلا قاسيا من وصف الطيب بالمداوي إلا أن يكون قد أورد تلك
الصفة لإلام موسيقى البيت.

4- الثقافية وموضوع القصيدة:

إن نظرة سبعة على قوافي هذه القصيدة تبيّن لنا أن الكثير من كلمات القافية قد
جاءت شديدة الارتباط بموضوع الكرم ورواء الذات، مما يحفظ للقصيدة وحدتها الموضوعية.
وليوزها نضع قوافي تبرزها في الجدول الآتي:

| البيت | القافية | البيت | القافية | البيت | القافية |
|-------|---------|-------|-------------|-------|------------------|
| 12 | باكيا | 20 | اكيا ليا | 43 | المعظام البواليا |
| 15 | فكاشيا | 30 | نبلى عظاميا | 47 | بواكيا |
| 16 | وقاكيا | 40 | باكيا | 50 | البواكيا |

ومما يلاحظ أيضا أن مادة بكى قد تكررت في هذه القوافي خمس مرات.

ولقد تكررت كلمة **يأبى** لفظاً ومعنى في البيت الثاني عشر، والبيت الأربعين كما أن
 كلمة **يأبى** تكررت في البيت الحسب، بعد أن وردت في البيت السابع والأربعين.
 وتكررت الكلمة في القافية بتقطعا ومعناها عند العرب وصيرون بعد **يأبى** من غير
 اقوال منزهة الإطالة¹¹ وهو عند جمهور العرب تكرار كلمة الزوائد لفظاً ومعنى في أقل
 من سبعة أبيات¹².

ولئن كان علماء العروض يذكرون تكرر لفظة القافية **يأبى** فإن ذلك يرجع إلى أنهم
 يرون فيه صغر الشاعره وقلة مادته، وصغير عمره، إلا أننا يمكن أن ننظر إلى هذه الظاهرة على
 أنها تنبأ من السطو المألوف لما ما يترده فكلمة **يأبى** وبالأبى مستحضر كل الاستحمام مع
 موضوع القصيدة، وشعور الشاعر بالحسرة عروبة عن أهله ووطنه ليس هذا الحزن
 تضاعف تروا التكرار التكاثر والتعريف¹³.

ولقد تكررت في القصيدة إحدى عشر (11) كلمة، والجداول الآتية توضحها:

| البيت | الكلمة | البيت | الكلمة |
|--------|--------|-----------|--------|
| 15، 8 | يأبى | 77، 1 | يأبى |
| 41، 12 | يأبى | 20، 18، 2 | يأبى |
| 19، 18 | يأبى | 46، 3 | يأبى |
| 29، 31 | يأبى | 9، 5 | يأبى |
| 44، 12 | يأبى | 21، 6 | يأبى |
| | | 51، 48 | يأبى |

¹¹ في الشعر، ص 181
¹² الترمذى، ص 401

5- السمات الأسلوبية في أصوات القافية^{١٢١}

عند علماء العروض القافية ستة أحرف، إلا أنها لا تجمع كلها في بيت واحد، فاقصى ما يمكن اجتماعها فيها خمسة أحرف، وقد جمعها صفي^{١٢٢} الدين الحلبي^{١٢٣} تحت 750 مثال في نون^{١٢٤} (من الكامل)

نجري الفوالي في حروفها ستة كالنسر شعري في علو نروجها
تأبىها ودعيلها مع رةقها وروىها مع رةقها، وخروجها^{١٢٥}

وقد درسا السمات الأسلوبية في أصوات القافية، سورة هذا الجدول بقوالي

القافية

| البيت | القافية | البيت | القافية | البيت | القافية |
|-------|---------|-------|---------|-------|---------|
| ١ | واها | ٢ | ياها | ٣ | ياها |
| ٤ | عاهها | ٥ | راهها | ٦ | ياها |
| ٧ | عاهها | ٨ | عاهها | ٩ | راهها |
| ١٠ | عاهها | ١١ | عاهها | ١٢ | ياها |
| ١٣ | عاهها | ١٤ | ياها | ١٥ | عاهها |
| ١٦ | عاهها | ١٧ | عاهها | ١٨ | ياها |
| ١٩ | عاهها | ٢٠ | ياها | ٢١ | عاهها |
| ٢٢ | عاهها | ٢٣ | عاهها | ٢٤ | عاهها |
| ٢٥ | واها | ٢٦ | عاهها | ٢٧ | كاهها |
| ٢٨ | ياها | ٢٩ | واها | ٣٠ | واها |

لقد قد الصوت يكون حجة ملوك وأحرف يكون وحده من النظام الصوتي القوي، ينظر القافية العربية تحت
ومصادر من ٢٧- ٢٨
المرجع الذي من ١١١

| البيوت | القافية | البيوت | القافية | البيوت | القافية |
|--------|---------|--------|---------|--------|---------|
| 31 | طامبا | 32 | واليا | 33 | قافيا |
| 34 | لأويا | 35 | ماليا | 36 | عاهيا |
| 37 | واصبا | 38 | فاحبا | 39 | ياويا |
| 40 | عازيا | 41 | باليا | 42 | واسيا |
| 43 | عابيا | 44 | واليا | 45 | لأيا |
| 46 | واليا | 47 | ساليا | 48 | واليا |
| 49 | راصيا | 50 | عابيا | 51 | واليا |
| | | | | 52 | قافيا |

ومن هذا الجدول يتضح بوضوح أن مجموع الأصوات القافية موزون ومساوٍ (264) صوت
والثاني: تحليل الأصوات المجهورة على فوالي القصيدة، حيث بلغت تسعة وعشرين
ومائتي (229) صوتاً، أي نسبة 88,17% في حين لم ينعُدْ صَدُءُ الأصوات المهموسة⁽¹⁾
واحدًا وثلاثين (31) صوتاً، أي نسبة تقارب 11,92%⁽²⁾
أما الثالث فنكرار الألف، وهو صوت مدّ ولين مرتين في كل قافية، أي أنه قد ورد
أربعاً ومائة (104) مرّة، أي نسبة 41% من أصوات القافية.

الأصوات المهموسة عند القدماء معروفة في أمثلة شععر سكت، ينظر سيرة القاصد لحيدر وشوخ عبد السلام
محمد هارون، دار الجليل، بيروت، ط 1، 1974، ص 474. وأضاف المدائون الطاء والقاف ينظر الأصوات الشعرية
ص 98. وقد ينظر المحدثين القدماء، ينظر اللغة العربية معانها ومساها، ص 78. وهذه صلات الفهر والتسجيل في
العربية البحث في القرائن، القرآنية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، والاحصائية، جامعة بكن، الجزائر، ج 1،
مركز 2007، ص 14. حسب رأي إبراهيم ليس لها لا مهموسة ولا مجهورة ينظر الأصوات الشعرية، ص 78. ومن
نسبة 55% من القاف والطاء، والمهموسة أصواتاً مهموسة، ذلك لما لا يفسر بالضرورة الأوتار الصوتية حين النطق بها
55% من القافية الشعرية والإسراع بأن نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة قد بلغت 75,85% ونسبة الأصوات
المهموسة بلغت 24,15%، وسيتلى التفصيل لذلك في البحث الأول من الفصل الثاني من هذا الباب.

٥٩ ١. التروية

هو الحرف الذي يبنى عليه التصديف، وتلزم في كل بيت منها في موضع واحد^(١)
وأما إيه، فقال لا مية الشعرى، وإليه مالك بن النسيم^(٢) وقد جعله بعضهم القافية

نفسه، ومنهم أبو العباس لعل، وحمد بن النضر لظرف^(٣)
لقد اختلفوا على أن الهمزة آية أو لا، فلهذا لم يرد في كتابه، وإنما بالفتح الإطلاق، والأصل

في الهمزة في حرف التروية، كما لا يخفى، وفي الأصل حركة، أو سكن، كما قلنا^(٤)
وصوت الهمزة يخرج من وسط الكلمة، وفي وسط الكلمة الأعلى^(٥) والمختلطة

بصوت الهمزة، وفي صوت الهمزة في مثل الرحلة، التي يتصل فيها الصوت السال في
صوت الهمزة^(٦)، ومعرفة أن الصوت الأول كمن يقول: إسماعيل^(٧)، وعليه ما لنا من الهمزة في

هذه المدة قبل أن الإسماح
وقد لاحظ محمد الحادي الطرابلسي أن التروية في الشعر العربي علية وتبين ثلاث

نوعيات الأولى: خروجها من أولى الجواهر الصوتية، والثانية: خيرة من الحروف المشبعة في
ألفاظ الكلمات العربية، والأخيرة: الصفة بالوضع الشعرى^(٨)

وصوت الهمزة تناسبت لوضع التصديف، والحالة التي يستعملها الشاعر الآن
الهمزة تعطي انكساراً ينفرد وحالة التروية التي تدور حوله التصديف^(٩)

١- لغة العرب، مادة تروى ج ٤، ص ١٩٩

٢- السكاني، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ص ٢٣٦

٣- نواحي التروية، ص ١٠٣

٤- الكتاب، ج ٢، ص ٤٣. ونظر أبو القاسم الطبراني الفصل في جملة الإعراب، تحقيق الدكتور علي بن سليمان
ومكتبة الهلال، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٤٦. وأبو القاسم بن الأثير، أصول العربية، تحقيق الدكتور محمد صالح
فارس، دار الفکر، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٣٣٤

٥- الأصوات العربية، ص ٤٠

٦- علم اللغة، ص ٧٥، والأصوات القوية، ص ٢١. واللغة العربية معانها، ص ٧٢
٧- الخصائص، الأسلوب في التوقيعات، ص ٤٦

٨- دراسات في الشعر العربي (المعجم العربي)، ص ٨٩

والياء متبوعاً بالفاء الإخلاقية ياء تستدعي إلى أذهانتنا ياء النداء مما يوحى برغبة
 الشاعر الشديدة في إيصال صوته إلى أحبته هناك في الوطن الحبيب ومن دلالات ياء التوحيج⁽¹⁾
 أيضاً فهي توحى تنظيم حاشري ياء الصبيحة وتعتبر عن حال الكفاء والتوحيج⁽²⁾
 ولعلنا نعتب لأمر وقوع الياء في هذه الكثرة بالثلاث فالتروي⁽³⁾ آخر حروف
 القصيدة والياء آخر حروف المهاد والشاعر يعيش آخر لحظات صبراً فقد تناسب النصير⁽⁴⁾
 وآخر حروف المهاد في آخر حروف من البيت عن آخر لحظات العمر وهكذا يتحول حرف
 التروي من مجرد حرف لتكثيف المقام إلى سبب استويك تسم هذه المزية والمزودة من سواها

2.3 ألف التيسير

وهي ألف لا رمة يها و بين التروي حرفة واحدة متحركة⁽⁵⁾ وجاء في لسان القصور
 ولا متى تأسى تأسى لأنه تعلق من آخر التروي قال في حاشي ألف التيسير لها ألف
 تأسى وأصلها أحد من أس الحائط ولستة وثلاثون ألف التيسير لغتها والمصانة بها
 ولغتها عليها كالتألف⁽⁶⁾ والأصل يخرج من أصل الخلق⁽⁷⁾ وهي حرف مد أول
 البع يخرجها من أصلها التوي والياء⁽⁸⁾ وصلة التي بها جعلها التمر الأصوات وصيحا في
 السج⁽⁹⁾

ولعلنا في حاجة إلى القول بأن تكرار الألف في قافية هذه المزية مركب مرة
 لها ألف تيسير والثانية كونها ألف وصل وإطلاق يجعل قافية القصيدة في القصص
 ومنه الإسماع فقد تكررت الألف في قوافي القصيدة أربعاً ومائة مرة (114) من مجموع
 260 الباع مئة ومئة (260) حرفاً أي نسبة 2.40

الحاشي في هذا البيت من (17)

المقام الشعرية في رواية ياء بن قريظة من 34

أصلها الذي من 34

أصلها الذي من 34

أصلها الذي من 34

أصلها الذي من 34

أصلها الذي من 34

أصلها الذي من 34

3.5 ما قبل التأسيس (المؤسس)

لم يعنى العروضيون بالحرف الذي قبل الف التأسيس على الرغم من أنهم عتدوا أحد حروف الفاقة، وليس أدل على إهمالهم إبقاء من أنهم لم يضعوا له اسماً، بينما عتدوا حركته زناً¹¹ وأعلن مسبب تلك الإهمال يرجع إلى كونه ليس من الحروف التي تلتزم في الفاقة فصائلهم يتبع العيوب التي تشتمل القوافي أساهم قيمة هذا الحرف وإن هذا الحرف لثباتاً كبيراً في تكوين صوت الف التأسيس وتعرفت أساهمها وتعارف صوت الألف في أواخرها، فظاهراً ما أن السامعاً أن صوت الألف قد يكون بصيغة الصوت الذي قبله ونظراً لأهمية هذا الحرف لرى أنه عتدوا بأن يسبق المؤسس نظراً لدوره في تكوين الف التأسيس

والمؤسس مع الف التأسيس يكونان مقطع صوتي واحد فاصلة صوت مدد والمصوت الساكن قيمة في الفاقة من حيث أنه يكون الصوت الأخير الذي يليه¹² وقد استعمل الشاعر أحمد مطر 1991 حروفاً كانت حركات على النحو الآتي:

| الحرف | التكرار | الحرف | التكرار | الحرف | التكرار |
|-------|---------|-------|---------|--------|---------|
| الواو | 10 | الف | 2 | الكاف | 2 |
| الهاء | 6 | العين | 2 | الغين | 1 |
| الضاد | 6 | الفاد | 2 | الغاد | 1 |
| الميم | 5 | السين | 2 | الضياء | 1 |
| الحاء | 4 | الثاء | 1 | اللام | 1 |
| الراء | 3 | الحاء | 1 | النون | 1 |
| | | | | الغاء | 1 |

¹¹ يحتاج العلم ١٢ ص 239 والوسط الكافي ص 222
¹² موسيقى الشعر العربي ص 170

ونلاحظ هنا الجدول بأننا إذا لم نلاحظ قبل تلك الحروف والإسماح فقد تكررت
 الأصوات المجهدة أو مؤنسية تسعة وثلاثين (39) حركة أي خمسة (5) أما الأصوات
 المجهدة فهي ثمة ثمة ثمة ثلاث عشرة (13) حركة أي خمسة (5) أما لفظ أن أنوات قد
 ذكرت عشر (10) مرات في القرآن والله أعلم (10) حركة

ونلاحظ هنا ستة مرات مؤنسية مع ألف التثنية أصبح بنا وهو الصوت فأنه
 على تكرار في القرآن أن يصل ما تكرر في نون القصيدة لسان وعين (38) حركة فيتراب
 الألف بالهاء والعين والفتح، وخاصة مع تكرار نون عشر (10) مرات مؤنسية فهي
 نون مع ألف التثنية والتي على ألف التثنية

4.3. الداخلي

وهو الحرف المبرح في تلك التثنية وحرف التثنية - ولا يشترط فيه التثنية
 فروع وقد جاء الداخلي في هذه القصيدة معركا بالكسرة وهو الهمزة العريضة في القافية
 الخمسة وقد تكرر خمسة عشر (15) حركة أي ثمانية عشر (18) حركة في هذه الجدول التالي

| الحرف | التكرار | الحرف | التكرار | الحرف | التكرار |
|--------|---------|--------|---------|--------|---------|
| اللام | 11 | الهمزة | 02 | الزاي | 1 |
| نون | 08 | الفاء | 02 | الفاء | 1 |
| المعزة | 07 | الواو | 02 | العين | 1 |
| الهاء | 05 | الهاء | 1 | الهمزة | 1 |
| الكاف | 04 | الهاء | 1 | الهاء | 1 |
| القاف | 03 | الراء | 1 | | |

محتاج العلوم: من 239
 مع العروضة والقافية: من 134
 مع الفقه: من 273

ويمكن أن نلاحظ من خلال هذا الجدول ملاحظات ثلاث

الأولى: تليق إلى استعمال الأصوات المجهورة، فحرفاء هذه استعملت أربعاً وثلاثين (34) مرة، أي نسبة 38,9% . أما المهموسة فقد استعملت تسلياً عشرة (11) مرة، أي نسبة 12,34% . والأصوات المجهورة أوضح في السمع من الأصوات المهموسة^(١٦) والثانية: تليق إلى استعمال الأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات اللين وحرفاء هذه استعملت ثلاثاً إحدى عشرة (11) مرة، والثالثة تعاقب (7) مرات، والليم حرفاً واحداً وقد تكرر مجموع ورود الأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات اللين وحرفاء عشرين (20) مرة، أي نسبة 23,4% . وهذا لما يلاحظ من خروج القافية في هذه الترتيبات إلى الإسماع، فالتفصيل نوضحها إلى أن الكلام والليم والثوب أكثر الأصوات السائلة وأخفوها، وتكررها إلى طبيعة الصوت اللين^(١٧)

والثالثة: استعمال أصوات الحلق عشر (10) مرات، وحرفاء، أي نسبة 19,23% . وأكثرها استعمالاً المهموسة التي وردت سبع (7) مرات، أي نسبة 13,4% . من حيث القصيدة وقد تواتر وحرفاء في الآيات ٥، و ١٠، و ١٧، وأهمرة أصوات حشر نطقه فهي تخرج من أقصى الخلق حسب الصمد^(١٨) . ومن ناحية الزماري، رأيي المختلن: يقول إبراهيم ليس: فاهمة في اللغة العربية من أشد الحروف وأصغرها حين النطق بها، لأن خروجها نغمة الزمار، وبحسب الترتيب التي تكرر بها كلمة يمتنع^(١٩) وهذا ما يجعلها توحى بالاختناق وصعوبة النطق لحظات الاحتجاز.

ومن خلال هذه الدراسة القافية موزونة مالتوية الرب، ترى أن القافية قد وسعت الأدبية فيها سمات تجعلها متميزة عن غيرها من القصائد، وتظهر تلك السمات في:

1. انسجام كلمات القافية مع موضوع القصيدة ودلالاتها على الحالة النفسية للشاعر.

(١٦) الأصوات اللغوية، ص 27

(١٧) الأصوات اللغوية، ص 27

(١٨) الكتاب، ج 4، ص 433، والسرار العربية، ص 159

(١٩) موسيقى الشعر، ص 28

ميل القافية على الإسراع، من خلال اتصال حروفه اللينة والأصوات الأقرب إلى
 ضغط أصوات الثقل، والأصوات المجهورة، فهي بذلك تخلق قسمة الارتفاع الصوتي في
 صوت الشعر، وذلك ما يرمي إليه الشاعر في الجهر بصوته، ويصلح صوته لل
 أحسنه في الوطن الخلد
 ولالة التروبي التبادلا على الألفاظ، والخواتم والحمد
 تكرار أياها، أو أياها في التمام، والألفاظ على الترتيب، والتمطع

وبعد، وفي نهاية هذا الفصل الذي مررنا فيه التسميات الأسطوانية في الموسيقى
 المخرجة لم تكن مالت من الترسد لعله قد تيسر لنا هذا لا بدع محالا لمشتك كيف أدنى وزن
 القصيدة وقابلها من أشرأ في وصفها بالتكرار، فصلا منها فصيدة حقة، حسب رأي
 كولردج Underdage الذي يذكر أن القصيدة الحقة أو المشروعة هي التاليف الذي يكون
 به التداخلة والتكرار صفة عضوية بالمثل كقوله "

الفصل الثاني

الصفات الأسلوبية في الموسيقى الداخلية

المبحث الأول

الصفات الأسلوبية في الصوت المعزول

لا تسمى الموسيقى الشعر على الوجه الصحيح، لأنها ليست من الموسيقى المعزولة في حشوها^{١٩}، ولقد ألهت عن التي ينبغي أن تكون لها الموسيقى الداخلية. وقد حسب القدماء استعمالهم على الموسيقى الخارجية، مختلفة في الوزن والقافية، ولم يلتزموا إلى الموسيقى القافية إلا فيما في معزول استعمالهم بالسجع في البيت المفرد، لا في البيت الأخرى^{٢٠}.

وقد أشار الجاحظ إليها دون أن يستعملها حيث يقول: وإذا كانت الكلمة ليس مؤلفها إلى جلب أختها مزمعاً موافقاً كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة. قال: وأجود الشعر ما وأبهر من لاجم الأجزاء، سهل للخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري النهران... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متحدة ملساً، وليست المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة متكررة، تنشق على اللسان وتكف، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة متواترة، ملسة النظام، خفيفة على اللسان حتى كان البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كان الكلمة بأسرها حرفاً واحداً^{٢١}.

^{١٩} انظر الأصول في التوقيعات، ص ١٩.

^{٢٠} البيان والبيان، ج ١، ص ٥٦ - ٥٧.

وكان حارم القوم حتى أيضاً من الذين نسبوا إلى الموسيقى الداخلية؛ إذ يقول في
 طرق العظم بتخصيص هياكل العبرات: «ومن ذلك حسن التكلف والتلاوة. والاستلزام يقع في
 الكلام على ألفاء بها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى اختلاف بعض حروف الكلمة مع
 بعض، واختلاف هذه الكلام مع حلة الكلمة لتماثلها منطوقاً في حروفه بخلافه متاعداً
 المطروح مرتبة الترتيب الذي يقع فيه حلة وتماثل ما^{١١}». ويقول في موضع آخر: «حسن
 الوضع للمعنى أن يؤتى من الهم التماثل في حروف المقطعات أو في صنعها أو في مقاطعها
 وحسن ذلك دراسة الكلام^{١٢}».

أما المحققون فقد أوتوا الموسيقى الداخلية دراسة بالغة، فهي ثلث الأشياء من حيث
 هي إما أصوات لذاتها، وإما أصوات اسمائها بالمعنى، فبحث لها عن دورها الواقعي الملم
 عن موسيقى الإطار^{١٣}. ومنهم الموسيقى الداخلية على جانب هياكل العبرات الكلمات
 ولم يبق، والمواصلة بين الكلمات والمعاني التي تليها عليها^{١٤}. وقد دأب المحققون المهتمون
 بدراسة موسيقى الشعر والكتاب إلى دراسة الأصوات ٧ الأوزان. وهم يرون أن دراسة
 خصائص الأصوات التي تكون الوزن الشعري يسكر أن يكون دراسة علمية خالصة. لأنها
 تكثر البحوث القيميائية - تقوم على عزل صفات من صفات المادة، ومن ثم تحضنها
 للمقياس^{١٥}.

وقد كان لغويونا المقياس يؤمنون إلى حد بعيد بدلالة الألفاظ على المعاني، والاعتماد
 في ذلك أبو الصبح عثمان بن حني (ت 392 هـ)، فقد عقد في كتابه الخصائص ثلاثة أبواب
 محاولاً إثبات هذه النظرية^{١٦}، وما جاء في: «باب في إساس الألفاظ أشياء المعاني» وقد ت

^{١١} معجم اللغة، ص 222

^{١٢} ص 224

^{١٣} خصائص الأسلوب في الشعر، ص 21

^{١٤} عبد طوف حبيب وحسن علي محمد، دراسات في الفن الشعري (المعاصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000 - ص 13

^{١٥} موسيقى الشعر العربي، ص 168 - 163

^{١٦} نظر ابن حني الخصائص لطيف محمد علي النجار، عالم الكتب بيروت، ط 1، 2006. باب في خصائص الأصوات
 لخصائص المعاني، ص 403. وباب في إساس الألفاظ أشياء المعاني، ص 407. وباب في قوة اللفظ بقوة المعنى، ص

على الخليل وسبويه، ونقله الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحة حال الخليل كقولهم
 لو طموا في صوته الخشب استطاعوا وحدهم فكروا صوته، وتوطئوا في صوته الساري فطبعوا
 حاله صوته، وذلك سبويه في المصادر بما جاءت على الشغل أنها تأتي للاضطراب
 والجماع نحو القرآن، والبيان، والناس⁽¹⁾.

إلا أن القديس، وفصول هذا الطرح، فهو أن أصل الطريقة لا تست، فهي عمدة
 في اصطلاحه لا تصدق، وقد لا تصدق.

وعلى الرغم من إيمان القديس القسطنطين القليل من أن سبويه اصطلاحية فقال، إلا
 أنهم لا يكون أيضاً بأن هناك علاقة بين بعض حكم التوال - معروفة - وإطار الدلالة⁽²⁾
 إلا أنهم يفترون أيضاً بأنه لا يمكن تأني حكم من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معاني
 ذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصنعها بقوته⁽³⁾.

فمن أن الأصوات المفردة بعد لا يمكن أن تكون لها معنى، بل لا بد من ربطها
 بوضع القصيدة وصورتها اللغوية فالشاعر عند بعضه أن تكون صوت معين ليرسم به
 الصورة التي يريد⁽⁴⁾. كذلك قد يحدد صوتاً يردد في رسم تلك الصورة، أو الكشف
 عن شاعر، ومواقف.

والصوت يشبه المعنى حتى في الحياة، فهو لا يكتب حيواته ونشاطه إلا ضمن
 السج الخمر⁽⁵⁾.

خند، ص 407.

1- لقد عرفت النظرية بظن الدكتور السعيد عازف: 1991، اللفظ على المعنى في اللغة العربية، مجلة الدراسات اللغوية.

جامعة متوربي، قسنطينة، الجزائر، العدد 191، 2002، ص 23 إلى ص 33.

2- صائغ الأسلوب في الشوكلات، ص 59.

3- الأسطورة الصوتية، ص 30. وينظر جوزيف ميشال تريم على الدراسات الأسلوبية المؤسسة الخاصة للدراسات

والشعر والحوذج، بيروت، ط 1، 1988، ص 110.

4- بطل جعفر الشعر، ص 138، والأسطورة الصوتية، ص 28.

5- آخ وحنس القصائد والخطبات الشعرية، في العلوم الشعرية والتأويل، جامعة الجزائر، 2006.

ص 44.

١ - إحصاء أصوات القضاة

تكونت مرتبة مالك من بين الرئيس من سنة وثلاثين وثلاثمائة والفي (2336) صوتاً،
 جاءت مرتبة حسب الجدول الآتي^(١)

| الترتيب | الاصوات | النسبة | الترتيب | الاصوات | النسبة |
|---------|---------|--------|---------|---------|--------|
| 01 | الام | 210 | 02 | البون | 09,34% |
| 03 | اليد | 171 | 04 | المرام | 06,25% |
| 05 | الشم | 124 | 06 | الوار | 05,09% |
| 07 | القاء | 108 | 08 | اليد | 04,49% |
| 09 | المرام | 86 | 10 | العين | 03,55% |
| 11 | اليد | 73 | 12 | القاء | 02,39% |
| 13 | القاء | 55 | 14 | القاء | 02,31% |
| 15 | اللقاء | 53 | 16 | اللقاء | 01,71% |
| 17 | اللقاء | 34 | 18 | الجميع | 01,24% |
| 19 | القاء | 23 | 20 | اللقاء | 0,94% |
| 21 | العين | 21 | 22 | القاء | 0,72% |
| 23 | اللقاء | 15 | 24 | اللقاء | 0,59% |
| 25 | اللقاء | 14 | 26 | اللقاء | 0,59% |
| 27 | اللقاء | 09 | 28 | اللقاء | 0,29% |
| المجموع | 1947 | | | | |

في إحصاء عدد الذين استأصوات القضاة 2343 صوتاً ينظر (المكونات الشمرية في مرتبة مالك من الرئيس من

36

حصصاً جدولاً للأصوات الصادرة وأخر الأصوات التي الطويلة لما يسهما من فروع في إحصائيات كما هو في مرتبة

اللقاء

جدول ترتيب أصوات اللين الطويلة

| الصوت | عدد | النسبة المئوية |
|---------|-----|----------------|
| الألف | 276 | 11.8% |
| ياء | 87 | 3.7% |
| واو | 25 | 0.1% |
| المجموع | 388 | 16.6% |

ولم يهتم باحصاء أصوات القصيدة، إنما يهدف إلى التوصل إلى الأصوات التي تكون قد استخدمت استخداماً دائماً وفقاً على نسبة الاستخدام العادي في اللغة العربية، فيكون بذلك معاً استوية لتأخر في التفسير، ثم تلك التي قد استخدمتها عن الاستعمال العادي، بحيث تكون معاً استوية أيضاً.

ولكن ما الفعل الذي يسكن الزعرار إليه في الحكم على التماثل الاستعمال، أو قلته؟ لقد أخذ بعض الباحثين القرار القويمة معياراً لتفسير نظرية الشعر، ويرجع الإحصاء الكامل لأصوات القوافي، وأما في القوافي الأولى فيضم في ذلك أن هناك إحصاءات جزئية، منها إحصاء جان لانسو Carmona الذي أحصى به أصوات ثلاث سور لمحمدي كل واحد منها على (200) مائة الفية، أي ما مجموعه (600) مئة الفية كلغة⁽¹⁾ وكذلك إحصاء إبراهيم التيسلي في محاولته اختيار نظرية الشعر، حيث أحصى أصوات عشرات من صفحات القوافي الكريمة، ثم رتب تلك الأصوات حسب شيوعها في الصفحات المذكورة⁽²⁾

(1) إحصاء الأسلوب في الشوكلات، ص 11

(2) نظم عند المعري، تحليل المقام الشعري (النية العمودية في الشعر) الكاتبة: نفعاء التفاعل، الدار العالمية للكتاب،

الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص 10

نفسه، ص 10

الأصوات اللينة، ص 191 - 192

وما يلاحظ أن هناك تقارباً كبيراً بين إحصاء كاتينو وأيس، والإحصاء القديم إلا بعض الاختلاف بين إحصاء كاتينو وأيس من جهة والإحصاء القديم من جهة ثانية. وترجع هذه الفروقات إلى أسباب عديدة لم يكن المتخصص على علم بها، كعدم التقريب بين الصائت والصامت بالنسبة للألف، والياء، والواو، والهمزة⁽¹⁾. ونحن سنأخذ نظرية الشيوع التي قال بها إبراهيم أيس مرجعاً في هذه الدراسة لعلنا نحقق علم الأصوات الحديث من جهة، ولأن إحصاء يعقوب إحصاء كاتينو من جهة ثانية.

2- مقارنة أصوات موشية مالك بن الربيع، بنظرية الشيوع عند إبراهيم أيس، وسرورها في الجدول الآتي

| الترتيب | الصوت | قياس | الترتيب | الترتيب | الصوت | القياس | الترتيب |
|---------|-------|-------|---------|---------|-------|------------|---------|
| 01 | ألف | %12.7 | 01 | ألف | %11.4 | (5)%05.30 | |
| 02 | باء | %11.2 | 02 | ألف | %11.4 | (9)%03.68 | |
| 03 | جاء | %05.8 | 03 | ألف | %11.4 | (6)%05.09 | |
| 04 | دال | %09.8 | 04 | ألف | %11.4 | (3)%07.40 | |
| 05 | هـ | %04.3 | 05 | ألف | %11.4 | (15)%02.36 | |
| 06 | زاد | %03.8 | 06 | ألف | %11.4 | (12)%02.39 | |
| 07 | حز | %03.7 | 07 | ألف | %11.4 | (14)%02.31 | |
| 08 | س | %02.8 | 08 | ألف | %11.4 | (11)%03.12 | |
| 09 | شاد | %01.8 | 09 | ألف | %11.4 | (18)%01.24 | |
| 10 | ص | %01.5 | 10 | ألف | %11.4 | (22)%0.72 | |
| 11 | ضاد | %0.8 | 11 | ألف | %11.4 | (23)%0.64 | |
| 12 | عصا | %0.6 | 12 | ألف | %11.4 | (21)%0.89 | |
| 13 | فاد | %0.3 | 13 | ألف | %11.4 | (25)%0.39 | |
| 14 | قاد | %0.4 | 14 | ألف | %11.4 | (28)%0.29 | |

(1) ينظر لمطالع الخطوط الشعرية البنية الصمغية في الشعر الكلاسيك للعقد الخامس من 102، ومن 105، ويظهر أن الخطوط القديمة في الموشية والألف، الحز والسهول في العربية الحديثة في الدراسات العربية، من 9 وما بعدها. الترميز الذي بين قوسين يشير إلى نسبة الصوت في الموشية.

وبقراءة هذا الجدول يمكننا أن نحدد الأصوات التي حافظت على المرتبة عليها، والتي تقدم أو تأخر ترتيبها في المرتبة على ترتيبها في نظرية الشروع.

2. 1 الأصوات التي حافظت على ترتيبها

مع فرق في نسبة الشروع أو تنازها وعددها 473 صيغة أصوات أي بنسبة 7.25 % وهي اللام، والواو، والشاء، والهمزة، والقاف، والجيم، والظاء.

2. 2 الأصوات التي تقدم ترتيبها

وعدها أحد عشر (11) صوتاً، أي بنسبة 10.26 %، وليس ذلك في هذا الجدول:

| الترتيب | الصوت | درجة التقدم | الترتيب | الصوت | درجة التراجع |
|---------|-------|-------------|-----------------------|-------|--------------|
| 1 | الفاء | 8 - | 4 | الهاء | 3 - |
| 2 | الراء | 7 - | 5 | الغاء | 2 - |
| 3 | الضاد | 6 - | 6 | العين | 1 - |
| 4 | الدال | 5 - | 7 | الزاي | 1 - |
| 5 | السين | 4 - | 8 | النون | 1 - |
| 6 | الصاد | 3 - | مجموع درجات التقدم 34 | | |

2. 3 الأصوات التي تأخر ترتيبها

وعدها عشرة (10) أصوات، أي بنسبة 7.35، ونبين ذلك في الجدول الآتي:

| الترتيب | الصوت | درجة التأخر | الترتيب | الصوت | درجة التأخر |
|-----------------------|---------|-------------|---------|--------|-------------|
| 1 | الهمزة | 8 - | 4 | الميم | 3 - |
| 2 | الذال | 7 - | 5 | الطاء | 2 - |
| 3 | المهملة | 6 - | 6 | السين | 1 - |
| 4 | الغاء | 5 - | 7 | الظاء | 1 - |
| 5 | الكاف | 4 - | 8 | الثاني | 1 - |
| مجموع درجات التأخر 34 | | | | | |

ومن خلال هذا الجدول يمكن استخلاص ملاحظات ثلاث
 الأولى: تقارب عدد الأصوات التي تقدم ترتيبها في المرتبة (11)، والتي تأخر (10)،
 مقارنة بطريقة الشرح
 والثانية: تساوي درجات تقدم ترتيب الأصوات مع درجات ترتيب تأخرها في
 المرتبة (13)
 أما الثالثة: فتساوي أكثر من حد تقدم ترتيب الأصوات (18)، مع أكبر درجة لتأخر
 ترتيبها في المرتبة (18)
 وإلى استخلاص من الجدول الأصوات التي تقدم ترتيبها بأكثر من 14 أربع
 من جداول، وثلاث التي تأخر ترتيبها بأكثر من أربع درجات⁽¹⁾

2. 4. الأصوات التي تقدم ترتيبها بأكثر من 14 أربع درجات
 وتوزعها مرتبة في الجدول الآتي

| الترتيب | الحرف | الدرجة | الشرح | الصفات |
|---------------|-------|--------|------------------|-----------------------|
| 1 | الف | 80 | قوي لثوي | شديد مجهول، مضخم |
| 2 | الراء | 70 | لثوي | متوسط، مجهول، مكبر |
| 3 | اليم | 50 | قوي (وسط اللسان) | متوسط، مجهول، شبه لين |
| 4 | الضاد | 50 | لثوي | شديد، مجهول، مرهق |
| مجموع الدرجات | | 250 | | |

ومن هذا الجدول نستخلص النتائج الآتية

(1) استخدم أربع درجات خطأ للقرص، ذلك أن أكثر تقدم - - 80، وأكبر تأخر - - 14، فتكون الأربعة خطأ للقرص

2.4.1. تقدم الأصوات من حيث خارجيتها:

- تقدم الأصوات التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الغشاء، والبدال، والراء)،

نسبة: 75% بمجموع درجات يساوي 20 درجة

- تقدم الأصوات التي تخرج من أوسط الجهاز الصوتي (الياء، نسبة 75% بمجموع

درجات يساوي 54

- تقدم الأصوات التي تخرج من أعلى الجهاز الصوتي

2.4.2. تقدم الأصوات من حيث الجهز والمحسن:

- تقدم (1) ثلاثة أصوات مجهولة الراء، والبدال، أي نسبة: 75% من

مجموع الأصوات المتقدمة بأكثر من 141 درجة، بمجموع درجات يساوي: 17 درجة.

2.5. الأصوات التي تأخر ترتيبها بأكثر من 141 أربع درجات:

وتوزعها مرتبة في الجدول التالي:

| الترتيب | الصوت | الدرجة | التخرج | الصفات |
|---------------|--------|--------|--------------|-----------------------|
| 1 | طوار | 3 - | حنجري (حنفي) | رخو - مهموس - مرقق - |
| 2 | البدال | 7 - | أساسي | رخو - مجهول - مرقق - |
| 3 | المسرة | 5 - | حنجري (حنفي) | شديد - مهموس - مرقق - |
| 4 | الركس | 5 - | طفي (لهري) | شديد - مهموس - مرقق - |
| 5 | الصاء | 5 - | أساسي لثوي | رخو - مهموس - تضخم - |
| مجموع الدرجات | | 30 - | | |

وقراءة هذا الجدول ينصح لنا ما يأتي

2. 5. 1. تأخر الأصوات من حيث مخرجها

- تأخر الأصوات التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي (الماء، والهمزة، والكسر).

نسبة: 2.60 مجموع درجاتها يساوي - 20 درجة

- تأخر الأصوات التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الدال، والصاد)، نسبة: 20

مجموع درجاتها يساوي - 12 درجة

2. 5. 2. تأخر الأصوات من حيث الجهز والمخرج

- تأخر (14) أربعة أصوات مهمومة الماء، والهمزة، والكاظم، والصاد، أي نسبة

80 / مجموع درجاتها يساوي - 23 درجة

والأما خمسة مطابقة بين المقبولات فخلصت إلى التلخيص الآتي

أولاً تأخر الأصوات التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي (الماء، والهمزة، والكاظم)

نسبة: 60 / من مجموع الأصوات المتأخرة بأكثر من أربع درجات

ثانياً تقدم الأصوات التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الضاد، والراء، والذال)

نسبة: 15 / من مجموع الأصوات المتقدمة بأكثر من أربع درجات

ثالثاً تأخر الأصوات المهمومة الماء، والهمزة، والكاظم، والصاد نسبة: 80 / من مجموع

الأصوات المتأخرة بأكثر من أربع درجات

3- الجهز والمخرج في أصوات القصيدة

من أن رأينا أن الغافية في هذه القصيدة تحيل إلى الإسماع والجهز، ورأينا عليها

بجهز الأصوات عليها⁽¹⁾ فهل كانت تلك السعة خاصة بالغافية أم أنها تسم القصيدة كلها

(1) الصوت المخرج من الذي بعد الألف الصوتية من الطرفة، والصوت المهموم هو الذي لا تهتز الألف الصوتية

بعد الطرفة، ينظر أسير علم اللغة ص 78 والأصوات القصيدة ص 21 - 22

تأخر باقي الأصوات المجهز في قول القصيدة بقعت شجرة وعشرين ومائتي (229) صوت في نسبة 98.97 /

غير أن خمسة هذه الأصوات المهمومة واحدة وثلاثين (133) صوت، أي نسبة لتأخر 11.92 %

بالرجوع إلى جدول إحصاء أصوات القصيدة يمكننا أن نجيب على السؤال واستخلص من ذلك الجدول الأصوات المجهورة مرتين، ثم الأصوات المهموسة مرة أيضا.

3.3. جدول الأصوات المجهورة²¹

| الترتيب | الصوت | التكرار | النسبة |
|---------|-------|---------|--------|
| 1 | الألف | 278 | %13.81 |
| 2 | هــ | 260 | %13.13 |
| 3 | الهم | 230 | %11.43 |
| 4 | الواو | 229 | %11.34 |
| 5 | راء | 180 | %9.23 |
| 6 | الزاي | 145 | %7.29 |
| 7 | الميم | 124 | %6.33 |
| 8 | الذال | 105 | %5.44 |
| 9 | العين | 83 | %4.33 |
| 10 | الفاء | 71 | %3.62 |
| 11 | الغيم | 29 | %1.24 |
| 12 | الضاد | 22 | %0.94 |
| 13 | الغين | 21 | %0.89 |
| 14 | الذال | 14 | %0.59 |
| 15 | الزاي | 14 | %0.59 |
| 16 | الطاء | 07 | %0.29 |
| المجموع | | 1772 | 75.85 |

²¹ هذه أصوات العين الثلاثة (صوت مجهور، ينظر اللغة العربية معانها ومبناها، ص 21).

3. 2 جدول الأصوات المهمومة

| الترتيب | الصوت | التردد | النسبة |
|---------|-------|--------|---------|
| 1 | ألف | 108 | % 04.23 |
| 2 | عين | 86 | % 03.68 |
| 3 | هـاء | 56 | % 02.36 |
| 4 | كاف | 23 | % 02.34 |
| 5 | لام | 14 | % 02.11 |
| 6 | ميم | 11 | % 01.26 |
| 7 | سين | 40 | % 01.71 |
| 8 | نون | 18 | % 01.43 |
| 9 | هـاء | 13 | % 01.08 |
| 10 | زاي | 11 | % 01.71 |
| 11 | ميم | 11 | % 01.64 |
| 12 | ميم | 14 | % 01.39 |
| 13 | ألف | 86 | % 01.38 |
| المجموع | | 564 | % 24.14 |

ومن خلال الجدولين السابقين نلاحظ أن الأصوات المهمومة وافقت في القصيدة بنسبة 24.14 %، أي إنها قاربت الزرع - بينما لم تتجاوز نسبة 11.92 % في القافية - وهذه النسبة تفوق نسبة استعمالها العادي في اللغة العربية التي لا تكاد تتجاوز الخمس، أي نسبة 20 %.

وحتى نكون صادقين، فإننا قبل تبين نسبة توظيف الأصوات المهمومة في القصيدة كنا نعتقد أنها ستكون متينة، تساوي نسبة توظيفها في القافية، أو تربية قليلة دون أن تبلغ نسبة التوظيف العادي، فإذا بها تتجاوزها! ذلك أننا حين إنشاد هذه الموشحة لم نجد لها نغماً إسماعياً عالياً.

ثم إن هذه النسبة المثلثة في استعمال الأصوات المهموسة تحتاج إلى تفسير، خاصة أن الصوت المهموس يتطلب كمية أكبر من هواء الركين مما يتطلبه الصوت المجهور، فهو مجهود للتشعر^(١) فكيف يوفقنا الشاعر على حلقه الموت من الأصوات ما يجهد نفسه؟ ثم إننا نرى طبعاً الأصوات المجهورة في اللغة برغبة الشاعر في الجهر بخصيته، وإيصال صوته إلى أجليه في الوطن البعيد.

نظراً من الحكمة ألا نطوع بأرجاع نسبة توظيف الأصوات المهموسة في حشو هذه القصيدة؛ فقد لاحظنا أن أكثر الأصوات التي تأخر ترديدتها بأكثر من ١٠ مرات كانت من الأصوات المهموسة التي تخرج من أقصى الجهاز الصوتي، فهي تجهود التشعر إجهاداً مضاعفاً لخروجها من أقصى الجهاز الصوتي، ويحتمل أنها ربما لاحظنا أن أغلب الأصوات التي تقدم ترديدتها بأكثر من ١٠ مرات كانت من الأصوات المجهورة التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي أو وسطه، ولذلك نرى سيطرة الأصوات المهموسة وخصوصاً الشاعر ما يقوله من جهد في نظفها بالزيادة في عدد الأصوات المجهورة التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي وثقل الشاعر واقع بين تاريخين: رغبة في الجهر بخصيته، وإيصال صوته إلى أجليه بالغمضا، وصعوبة ذلك الجهر، فالأصوات المجهورة تتطلب كمية أقل من الهواء المندفع من الركين، ومعها يهترئ الوتران الصوتيان وتسمع لها رنين، والشاعر في حالة من الإجهاد، فهو يضارع الموت. وهذه الحالة لا تسمح للمحتصر بإصدار كمية كبيرة من الهواء^(٢) إلا أنه زاد - دون إرادة - في عدد الأصوات المهموسة، وهي تتطلب كمية أكبر من الهواء المندفع من الركين، ولكنه حاول التغلب على الإجهاد الذي ينتج عنها بإصدار معظمها من أدنى الجهاز الصوتي، أو وسطه، وخصوصاً القصص في عدد الأصوات المجهورة بأصوات اللين الطويلة، والأصوات شبه اللينة، والأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات اللين لأن لها قوة إسماع كبيرة.

جهد من ٦٢

ولما في دراسة أصوات الفصيلة سيطرة الأصوات المجهورة عليها، والأمر يقتضيه منه في تلك البيئة لما للقافية من مكانة في التشعر - كما نرى في موعظه - ولأن الشاعر علماً ما جعلت هذه إشعار القافية، فيلجأ إليه.

4- الأصوات المتميزة بقوة (صاعها)

4.1 أصوات اللين الطويلة

وتسمى أيضاً بالصوت العلة ولها القصوة، وهي في العربية: الألف والواو والياء
قال ابن جني في باب مظهر الحروف: والحروف المظهولة هي الحروف الثلاثة القصوة، وهي
الألف والياء والواو⁽¹⁾

وتلحق أصوات العلة بالـ *Vowel harmony* بعد أقصى من الاستمرار والإسراع وهذا
أقل من التوليد والاحتكاك⁽²⁾ وليست أصوات اللين مساوية في التوضيح التسمي
وأصوات اللين شعبة أوضح من القصوة⁽³⁾

وقد لاحظ القدماء ذلك التمر في: فوصف سبويه الألف بـ *قوى* لأن مخرجها تسع
حروف القصوة أيضاً من الساج مخرج الياء والواو والياء أوضح مخرجها من الواو⁽⁴⁾ ووصفه
ابن جني بأنها الحروف الثلاثة في اللغة

إن ما يهتد في دراسة أصوات اللغة والعلم في هذه القصدة هو ما يحدث من تأثير
تسمي تشويش التي يسمونها *موسيقى*⁽⁵⁾ ومع اللغة أو العلم بهذا التسمي أكثر حتى
يقطع في طوع هذه الحروف التي يسمونها وهذا السبب لتمام الحروف المضمرة، والألم التسمي
التأثير⁽⁶⁾

وقد رأينا دور هذه الأصوات في رسم قافية هذه المراثية. ولكن هل كان هذا الدور
نفسه في القصيدة كلها، أم كانت سمة خاصة بالقافية؟

- (1) الخصائص، ص 313
- (2) أسرار علم اللغة، ص 78
- (3) الأصوات القصوة، ص 77
- (4) الكتاب 2، ص 436
- (5) الخصائص، ص 717
- (6) موسيقى الشعر العربي، ص 123
- (7) تشويش التسمي القصوة الألفية في الشعر، ص 245

4. 1. 1. الألف

لقد سئل أن يكتبوا ألف ألف مرة تكررت في القصيدة 276 مرة فشكلت 11.81% من أصواتها. كما أنها أثبتت تكرارها في القافية 104 مرات، مشكلة نسبة 40% من حروفها. أما في الحشو فقد تكررت 172 مرة أي إنها شكلت نسبة 08.28% من أصوات الحشو البالغة 2076 صوتاً. وهكذا يبدو لنا أن توظيف الألف في الحشو المنخفض إلى الحشو تقريباً مما يقلل من درجة إسماعه مشاركة بالقافية.

4. 1. 2. الياء

استخدمت الياء بكونها صوت مد ولين في حشو القصيدة سبعاً وثمانين (87) مرة، أي إنها تشكلت 03.72% من أصوات القصيدة. وهي تحمل ثانياً في ترتيب توظيف أصوات اللين كما أنها تحمل الرتبة ذاتها من حيث الشاع المخرج كما مر في قول سيوت.

4. 1. 3. الواو

وظفت الواو بوضعها صوت مد ولين في حشو هذه الموزنة ستاً وعشرين (26) مرة، وهي تشكلت - كما سبقنا - 01.11% من أصوات القصيدة. وهي تحمل أخيراً في ترتيب توظيف أصوات اللين في القصيدة، كما أنها أضيفها مخرجاً.

ومما سبق يمكن أن نسجل ملاحظتين اثنتين:

أولاهما: أن أصوات اللين الطويلة (الألف، والياء، والواو) جاءت في القصيدة نسبة 16.46%، بينما لا تحمل سوى 09.67% من مجموع الأصوات. وثانيتهما: أن ترتيب توظيفها في القصيدة كان حسب درجة شاع مخرجها (الألف، ثم الياء، ثم الواو).

وهاتان الملاحظتان تعطيان مؤشراً على ميل القصيدة إلى الإسماع وتعويض الزائد من أصوات الخمس بأصوات اللين.

4. 2. الأصوات شبة اللينة والأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة

إذا كانت الأصوات اللينة تتميز بقوة إسماعها، وتقوم بدور المعلن الموسيقي، فإن
الصوت ليست في حد ذاتها واحدة من حيث وضوحها السمي، فهي متفاوتة في ذلك، فـ
هزات الترامبات الحديثة مجموعة من الأصوات الصاعدة المنخفضة بقرتها من أصوات اللين من
حيث وضوحها في السمع حين النطق بها.

4. 2. 1. الأصوات شبة اللينة

لقد عده المحدثون الواو، والياء صوتين شبة لينين، وهذا المرحلة الانتقالي التي يمكن
أن ينتقل عندها الصوت الساكن إلى صوت لين⁽¹⁾ ومعنى ذلك أن الواو والياء الساكنين
لوضع في السمع من جهة الأصوات الصاعدة

4. 2. 2. الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة

ومن الشائع التي حلقها المحدثون أن اللام والسين والنون أكثر الأصوات الساكنة
وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة الأصوات اللينة⁽²⁾ وقد لاحظ العلماء، ومن بعدهم المحدثون أن
هناك حلة قريبة بين صوت اللام وصوت الراء، فالحليل جعلتهما من مخرج واحد والراء
واللام والنون فوكتية، لأن مبدأها من ذوات اللسان⁽³⁾ ووصف سيويه مخرجها بالأنفاني
إلى اللام⁽⁴⁾

وقد علف المحدثون اللام والراء والنون في مخرج واحد فسبوها إلى الثلاثة⁽⁵⁾، وروا
أنها من أوضاع الأصوات الساكنة في السمع ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات
اللين⁽⁶⁾ كما أنهم وصفوها بالأصوات المائعة liquids، أي إنها لا شديدة ولا رخوة⁽⁷⁾

(1) الأصوات اللينة، ص 40

(2) ص 27

(3) الفصل في صفا الإعراب، ص 343

(4) الكتاب ج 4، ص 415

(5) نظر جدول النظام الصوتي للفصحى المعاصرة، اللغة العربية مصانها ومبناها، ص 76

(6) الأصوات اللينة، ص 18

(7) ليس علم اللغة، ص 86 والأصوات اللينة، ص 25 واللغة العربية مصانها ومبناها، ص 76

ومما سبق يمكن أن نشتق درجة الوضوح السُمي في مرتبة مالك بن الراس من خلال إحصاء الأصوات اللينة، وشبه اللينة، والأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة وترتيبها في الجدول الأسفل.

جدول أصوات اللين والأصوات شبه اللينة والأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة:

| الترتيب | الرمز | عدد | النسبة المئوية |
|---------|--------|------|----------------|
| 1 | الهمزة | 276 | 4.11.81 |
| 2 | الواو | 250 | 4.09.44 |
| 3 | الياء | 221 | 4.09.34 |
| 4 | الدال | 173 | 4.07.40 |
| 5 | الراء | 146 | 4.06.29 |
| 6 | الزاي | 123 | 4.05.30 |
| 7 | العين | 119 | 4.05.09 |
| 8 | الضمة | 87 | 4.03.72 |
| 9 | الفتحة | 26 | 4.01.17 |
| المجموع | | 1404 | 7.60.10 |

ومن هذا الجدول يمكن أن يؤكد أن نسبة 60.10 / من الأصوات اللينة وشبه اللينة - وهي كلها أصوات مجهورة - كقابلة باحتمال النسبة الزائدة من الأصوات المهموسة البالغة 4.14 %، وبذلك نخصّص القصيدة بقوة إسماعيلها. ومما يؤكد ذلك أيضاً أنه بالرجوع إلى جدول ترتيب الأصوات الضامة نجد أن الأصوات شبه اللينة، والأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة قد احتلت المراتب الستة الأولى.

5- صوت الرأه والاختيار

سبق أن ذكرنا في بداية هذا البحث أن الشاعر قد يعتمد على تكرار صوتي في
ليرسم به الصورة التي يريد^{١٥١}، كما أنه قد يحدد صوتاً معيناً ليرسم تلك الصورة، أو
الكشف عن مشاعره، وهو لطيف

وإذا ما نحن تتبعنا صوت الرأه في هذه المراتب، وجدنا أنه قد وظف لذلك الغرض
ويذكر بأن هذا الصوت قد احتل المرتبة (14) الرابعة في ترتيب الأصوات الصامتة في هذا
القصيد، فقد تكرر (144) مرة ولحقه ستة مرات، بسبب ذلك (144) ٩، وبذلك تقدم نوناً
في القصيدة سبع (7) مرات مقارنة بغيره السبع التي احتل فيها المرتبة (11) الحادية
عشر، بسبب (144) ٩، وذلك لتوحيها لواقع لا شك أن له وظيفة معينة ودلالة ما

وقبل أن نبحث عن تلك الوظيفة، نذكر أن لفظاً ورد أنه من المهم أن نشكر لا
الرأه صوتاً دولقي (أو الشوقي) يخرج من فم الشاعر، فهو لا يتوسط لا شياً ولا
يخبر^{١٥٢}، وهو في معظم النسخ مكرر (144) أو (144) ٩، وهو في مقدمة الأسان^{١٥٣} وهو كما
نؤكد الدراسات الحديثة من أكثر الأصوات الساكنة وهو كما في السجع، وأقربها إلى طينة
أصوات اللين^{١٥٤}

وأهم صفة تميز هذا الصوت عن غيره هي تكرار طرق الأسان للحثك عند الطق
به^{١٥٥}

وقد كان للرأه دور كبير في تشكيل الموسيقى الداخلية لربية مالك، يسي الرأه قد
الخطء الشاعر في مواضع مستغلة منه التكرار فيه للدلالة على المعنى، ورسم الصورة
المقصودة، وأبرز تلك المواضع في البيت الثالث والعشرين

(١٥١) بحر جوهري الشعر، ص 158، والأسطورة المصنوعة، ص 28

(١٥٢) الأصوات الصامتة، ص ١٩، ٢٠

(١٥٣) السجع القديم، ص 36

(١٥٤) الأصوات الصامتة، ص 25

(١٥٥) نفس، ص 48

خطائي، فخراني يتروني بالكعباءة عند كنت، قبل اليوم، صعباً فلهذا

فعلني الرأحم من أثر التواني لم تنكرار إلا ثلاث مرات في القمعي أحراني، وتردي إلا أن
اختيار لفظة تؤدي بدل لفظة أخرى، جعل الرأحم تعبر بصفتها المحبوبة التقدير من فعل الحر
بأنني قد كنت سافراً طويلاً، وهي بذلك أسهمت في رسم الصورة الخزينة للفتاة من المصوار
بحراً من توبه مهابة، وهو لا يملك جرلاً ولا قوة.

ومن المواقف التي أسهم فيها هذا الصوت ذلك في الإطراح الشاعري للقصيدة ما
لعله في البيت السابع والعشرون، والثامن والعشرون.

وطوراً تراني في حلال ومنظم، وطوراً تراني، والعتاق وكايا
وطوراً تراني في رحي مستدير، لخرق أطراف الرماح قاييا

لقد تكررت صوت الرأحم أربع عشرة (14) مرة في هذين البيتين، وتكرار وطوراً تراني
ثلاث مرات جعل صوت الرأحم يتكرر ستة (6) مرات، وقد كان ممكناً عروضا أن يقول:
وعوما تراني دون أن يحل الوزن، ولكن اختار طورا بهذا يوما ليؤكد ذلك التكرار على تعدد
الأحوال التي كان يشهدها الشاعر، فهو مرة في السب، ومرة بتكثف مشاق الترحال، وأخرى في
سمعة الحرب. ومع تكرار الصوت ذاته في البيت الثامن والعشرين سبع مرات في خمس
كلمات: رحي، مستدير، لخرق، أطراف، الرماح، فإن ذلك على تكرار الفعل، أي كثرة
المشاركة في الحروب، وكثرة ما أصابه من طعنات الرماح.

وكان لصوت الرأحم حضوراً في رسم الصورة في البيت (42) الثاني والأربعين.

لرني جدّاً قد جرت الريح فوقه غباراً كلون القسطلاني هابيا

فقد تكرر صوت الراء (6) مرات. وعلى الرغم من أن الكلمات تبدو مفردة على الشاخص إلا أن سبيل للاختيار فيها، إلا أنها أسهمت في تفاعل الصوت مع الالفبائي رسم صورة الراء التي يتكرر صوتها على فروع تندرج العبار الأخرى فوقه وبعد كل ما سبقت من أمثلة على توظيف صوت الراء للدلالة بصفة التكرار في غير أعمال تدل على التكرار في هذه المرتبة. يرى أنه قد حدثت التحام بين الطوال والمذموم لأن نصارت العلاقة مبدئية وطبيعية، فانطقت أشكال المصاحبة الشعرية، وتولد العلاقات المتوسطة بين العبارات والمجموعات.

4- التنوين

التنوين أحد الصور الصوتية التي لا تظهرها الكتابة الإملائية، لأنه لم يخصص رمز إصلاحي يميزه، ولكن الكتابة العروضية كانت في صورة تون ساكنة. والتنوين صوت دولفي (توني) يقوم الألفاظ بطور كبير في إنتاجه فيكتبه بعض الفاع. والتنوين نوعاً معيّنة تحملها خاصية في إنشاء الشعر، وأداء العناء، إلا أن هذه الظاهرة الصوتية لم تنل الاهتمام اللازم سواء من علماء العروض أو النحاة والعروضيين. يهتموا به إلا في القوالي، والنحاة لم ينظروا إليه إلا بكونه علامة من علامات الاسم. فقد تعرض سيويه (ت 180 هـ) لظاهرة التنوين في باب وجوه القوالي في الإنشاد فقال: كما إذا أرادوا الترم فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا من الصوت (1) كما ذكر ثلاثة أوجه للإنشاد عند العرب (2) أما ابن جني (ت 392 هـ)، فلم يخرج من خط سيويه وسمى تلك النون نون الإنشاد وفرق بينها وبين نون الضرب، واستشهد لها بقول رؤبة بن المعجاج (ت 145 هـ): (من الرجز)

(1) المسلمات وطباعتها على الخطوط الشعرية، ص 37
(2) الكتاب ج 4، ص 204
ينظر أيضاً، ص 206 وما بعدها

رأيت أروى والسيدون ثقفين لمطلات بعضاً وأقتت بعضين⁽¹⁾

وقال: لم يجر بنا عن أحد من العرب أنه بققاً في غير الإنشاء على تنوين الصرف،
 فيقول في غير قافية الشعر رأيت جعفرين، ولا كلمت سعيدين، فيقف بالنون⁽²⁾
 وكان ابن يحيى (ت 413 هـ) يرى أن التثنية يحصل بالنون نفسها، لأنها حرفة
 لمن، قال وقد كانوا يستأثرون القبة في قلاهم، وقد قال بعضهم إنما قيل للمضطرب نفساً
 لأنه بمن صوتته التي جعل فيه ضمة، وأصله مظهر فأبدل من النون الأخيرة بـ⁽³⁾
 وحرف ابن هشام 761 هـ التنوين باسم نون واحدة سائلة تلحق الآخر لغير
 نوكة⁽⁴⁾ وجعله وجهاً من وجوه النون المقروعة وقسمه أقساماً خمسة (تنوين التثنية،
 وتنوين التكثير، وتنوين المضافة، وتنوين الموحدة، وتنوين التثنية)⁽⁵⁾
 وقد تحدث ابن عقيل (ت 744 هـ) عن التنوين في شرحه القية ابن مالك بكونه
 علامة من علامات الاسم وسماه أقساماً أربعة⁽⁶⁾ كما ذكر يوهان من التنوين الذي يلحق
 القوي تنوين التثنية الذي يلحق القوي المطلقة⁽⁷⁾ والتنوين القوي الذي أتته الأخت،
 وهو يلحق القوي المقيدة، وبالي بعد تمام القافية كما في قول ربيعة بن العجاج (من الرجز)
 وقام الأعرج عارواً المظفر⁽⁸⁾

المختص من 118

قصة من 111

ابن يحيى شرح الفصل: صحيح نسخة الأثر، إدارة الطائفة النجدة، مصر ج 3، ص 33. ويظهر ابن هشام
 الأضداد في التنوين لغير ما ذكره في المتن، وهذا على حد الله، دار الفكر، بيروت، ط 1، 2005، ص 323-324

حتى تنبأ من 124

قصة من 323-328

ابن عقيل شرح ابن عقيل عن القية ابن مالك: عطف عند أبي القاسم عبد الحميد، دار الطائفة، القاهرة، ط 1،
 2004، ج 1، ص 20

قام كلام سبويه أن التثنية تحوّل التنوين إلى ألف أو واو أو ياء في المضافة، أما في الإنشاء فهو الإضافة على التنوين
 لأن التثنية عند هذا الصوت

نظم القوي منه الأعلام فاج المظفر: يظهر شرح ابن عقيل، ج 1، ص 22-23

ومن الباحثين المحدثين نجد محمد المصري يحاول الاستغناء من آراء القسطنطين
التسوين، مستغلاً تلك الآراء في دراسة التوارثات الصوتية، (و يكون التسوين مساهماً
للأصوات الحية الألف، والواو والياء في القوافي)¹¹

وهكذا يبدو أن التسوين في حشو القصيدة لم يلق الاهتمام الذي يستحقه من حيث
تعبيره صفة المعرّة، أي القفّة، وإذا ما عدنا إلى تفسير ابن يعيش لنسبة القفّة، وجدنا
تعبيره مطوياً على الزعم من إنكار ابن هشام في¹² القفّة، الأداة الغنائية بقوم الأنفاس
تسير في إلقاء من مع من الشعر على صوت القفّة، والنصوة، فمن هجرت القفّة صوتاً

6-1 دلالة التسوين في المراثية

وُلّف صوت التون في مراثية مائيم (523)، ثلاثاً وخمسين ومائتي مرة، واحتل ثلثي
النسبة بين الأصوات الصامتة، نسبة 94 99، استعمل التسوين فيها اثنين (52) مرة، أي
نسبة 23.31 ٪ من مجموع صوت التون.

والتسوين يحدث جرماً موسيقياً في القصيدة، يعني بالكاء والخرن، ولعلّ الغناء
هكذا لسوا ما في الكاء من هذه القفّة عليه، فهو صفة الكاء الطويل - حينما يكون متواصلاً
في غير مصحوب - فهو ممتلئ، وهذه الوصف كما تروي قريشة من تفسير ابن يعيش لنسبة
القنن.

وإذا ما تبين لنا إجماع التسوين بالكاء، رجعنا إلى هذه وروده في القصيدة حيث وجدنا
اثنين وخمسين مرة، وهو حشوة عدة آيات القصيدة، وهذا الاتفاق العجيب يوحي بأن الشاعر
يكني نفسه في كل بيت من آيات هذه المراثية. وهذا لا يعني أن كل بيت احتوى توناً، فهذه
آيات خلّت منه، وأخرى وُلّف فيها بكثافة.

وأهم ما نلاحظه هو توظيف التسوين في خمسة (5) آيات متواليّة.

- 24- فقد كنت عطافاً، إذا الخيل أذبرت،
- 25- وقد كنت عسوماً لدى الزلا والقمري،
- وسريعاً لدى الهيجا، إلى من دعيا
- وعن تشم إس السهم والجلد والسا

¹¹ بطر الخطيب التبر في البنية الصوتية في الشعر، ص 89 وما بعدها.
¹² بطر الخطيب التبر في البنية الصوتية في الشعر، ص 326-327.

- 26- وقد كنت صبوراً على القربى في الواقع.
 27- وظهوراً ترائياً في ظلالٍ ومنجسم.
 28- وظهوراً ترائياً في دحى مستهزاة
 قُبلاً على الأعداء طغياً لئلا
 وظهوراً ترائياً، والعشاق ركاباً
 تحس في أطراف الرماح لئلا

هذه اشتملت الأبيات الخمسة على ثلاثة عشر (13) نون، أي نسبة 25% من النونيات الواردة في القصيدة. ولو نظرنا إلى معاني هذه الأبيات وجدنا الشاعر يعتد فيها مبالغة من شجاعة قلبه، وسعاء يده، وعفة لسانه، وبروعة ياره، وتغلب للشذائذ... وإذا ما كان التوحيب يوحى بالبكاء - كما أسلفنا - أوليت هذه المبالغة التي أفادت بموته مدعاة إلى البكاء والنحيب؟ إن الأمر كذلك. وبرادة يقينا إذا لاحظنا أن (13) نوناً كلمات من بين الثلاث عشرة كلمة كانت صفات مبالغة على المبالغة المبالغة. محمود، صبوراً، قُبلاً، طغياً.

ويضاف لتوحيب الصفات السابقة على تكرارها مع تكرار فقد كانت ثلاث مرات، وظهوراً ترائياً ثلاث مرات، ليوحي بمحو حاتم بن عمرو على تلك الصفات المفقودة بموته. ومن خلال دراستنا للصوت المعرول في هذه الموشاة، نرجو أن نكون قد شككنا من الكشف عن أهم الأصوات التي قامت بطور في رسم موسيقاها الداخلية، وتلخص ذلك في الآتي:

- 1- إن قوة الإسماع في شعر القصيدة لم تعتمد الجهم والخمس أساساً، وإنما أدركت المهمة إلى أصوات اللين الطويلة المتخصصة في تلك الصفة، وأدونها الأصوات شبه اللينة، والأصوات الأقرب إلى أصوات اللين في طبيعتها.
- 2- معالجة الإجهاد الذي قد يتج عن الزيادة في توظيف الأصوات المهموسة - التي تحتاج إلى كمية هواء أكبر من المجهورة - بإثارة السهولة خارجها، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي، وأوسطه.
- 3- استغلال صفة التكرار في صوت الواو كالتعبير عن الصور، والأفعال التي تدل على تكرار.
- 4- استغلال صفة الغنة في التوحيب، وتوظيفها للإيحاء بالحزن والبكاء.

المبحث الثاني

السمات الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ

ذكرنا في الفصل الأول أن موسيقى الشعر ليست مقصورة على الوزن والقافية، وقد سبق أن بدأنا في المبحث الأول من هذا الفصل ما للصوت المعبر عنه من دور في الموسيقى الداخلية للقصيدة.

وهذا المبحث منخصصه لدراسة السمات الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ، وقد أوردنا تكرار الضال مع مدلوله، أو تكرار مدلوله، أو تكرار وزن مسرفي معني، كل ذلك يكون له دور في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، وقد أوردنا دور واسم الأديبة فيها.

1- التكرار

يعد التكرار من أهم السمات الأسلوبية في اللغة الأدبية. ويرى جورج موليه George Molinier¹⁸³ أن الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقع لغوي وتحديد ما في المراسلة الأدبية، ويمكن لإعادة الترافعة اللغوية - لتعريفها البسيط - أن يأخذ شكل تكرار الضال مع مدلول واحد، أو تكرار الضال مع مدلول يحقق من جديد في كل مرة، أو تكرار مدلول مع دلالات مختلفة¹⁸⁴.

ولا بد أن نشير بداية إلى أن البلاغيين القدماء لم يهتموا عناية كافية بهذه الظاهرة، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك، فلم يهتم حاجة إلى التوسع في شرح عناصره، وتفصيل دلالاته¹⁸⁵.

¹⁸³ الأسلوبية، ص 183.

¹⁸⁴ نرى المثلثة: قصائد شعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 1997، ص 219.

يبد لنا نجد أن بعضهم قد تعرض لل تكرار في سياق دراسة البلاغة القرآنية، ومنهم الإمام الزركشي¹ ذات 794 هـ، إلا أنه كان يركز على فوائد، لا على قيمته الموسيقية، فعدده له سبع فوائد²، وهو يرى أن أعظم فوائد التكرير وفائدته العظمى التخييل، وقد قيل الكلام إذا تكررت نظراته³ كما بين الفرق بين فائدة التكرار وفائدة التأكيد، وأعلم أن التكرير يبلغ من التأكيد لأن التأكيد يكرر إرادة معنى الأول، وعدم التجوز⁴.

لنا ابن رشيح فقد نه إلى مواطن حال التكرار، ومواطن أبعده، فقال فأكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً، حصلت الحدة لا بعينه، ولا بحسب التكرار بل بحسب إسماع⁵ على جهة التشويق والاحتجاب⁶.

ويكرر القدماء - خصوصاً - بأن التكرار سائر من سائر العرب في كلامها، وقد عزاه ابن فارس إلى كثرة الإتيان بحسب العناية بالأمر⁷.

لنا المحققون، فقد اعتمدوا بظاهرة التكرار، وقرروا أنها ثلاثة من⁸.

1 التكرار اللفظي، وهو إتيان الأصناف جميعاً، وهو الأصل، وقرئ منه التأكيد على الكلمة أو العبارة المتكررة.

2 تكرار القسم، وهو تكرار كلمة، أو عبارة في ختام كل مقطع عذ من القصيدة.

3 التكرار اللا شعوري، ويأتي في سياق شعوري كتعبير يبلغ أحياناً درجة المأساة.

¹ ينظر الزركشي البرهان في علوم القرآن، الجزء الثاني، الفصل الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2006.

من 618 إلى ص 632.

عنه، ص 627.

عنه، ص 628.

المعنى، ص 360.

العامي في لغة اللغة، ص 158.

ينظر أيضاً الشعر المعاصر، من ص 273 إلى ص 291.

وإذا كان المحذون يكون ظاهرة التكرار مرة واحدة في مساحة الإحصاء، إلا أنهم لا
يسلمون عفاها، فحصر التكرارات متكررة، ساعة لاحقة^(١).

١. ١. ١. أصحاب الدال والمذلول (التكرار اللفظي أو العبارة)

١. ١. ١. التكرار في الآيات الشعرية

تكرار لفظي الغضا والزمل

إن أوتى ما يفسد البناء من تكرار في هذه المرتبة، هو تكرار لفظ الغضا في بدايتها.
فقد وردت في البيت الأول مرة واحدة

البيت شعر هو ليس لنا حب الغضا، لأبي الفلامس التواجيا

وفي البيت الثاني مرة واحدة

فليت الغضا لم يقطع الركبة مرة واحدة وليت الغضا ما نسي الركاب ليليا

وفي البيت الثالث ثلاث مرات

لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا، مزاراً، ولكن الغضا ليس دانيا

(١) ينظر جند، ص 286 إلى ص 290

(٢) يشمل عند المادى الطرابلسي مصطلحين في دراسة خصائص الأسلوب في الشوكلات، وهذا المصطلح عند
المذلول للدلالة على التكرار، وأصحاب الدال دون المذلول للدلالة على الجاهل

وأول ما ملحظه هو تضاعف تكرار العضا من ستة إلى الذي يليه. ثم إن الكلمة المكررة قد جاءت مسوقة بأداة تمن أربع مرات من بين ستة، أي نسبة 66,66%. فقد استعمل البيت في البيت الأول والثاني. وتكرر البيت الثالث.

وهذا التكرار لأسم الموطن في افتتاحية القصيدة مسوقاً بأداة تمن. يكشف لنا مدى تشوق الشاعر لوطنه، وهو يهود يرواحاً طويلاً، فإذا لم يكن من الموت نداءً، فلا يعني المرة إلا أن يموت في وطنه بين أهله وأحبائه. فقد كان ذلك الترويض من أسرار العذوبة في تلك الأبيات الثلاثة. وموقعها العميق في القلب. وهذا التكرار يعكس دلالة الإحساس الإنساني الصادق المرفوع. فليس أحب إلى المرء من ترويض اسم من تحته نفساً¹¹

ولما بدأ الشاعر بكاتبته يرويض اسم موطنه وأمزج له به العضا، ختمها كذلك يرويضه، ولكن في الختام رمز له به الرمل¹². فقد ذكر لفظة الرمل في البيت الخامس، ثم كررها في البيت الثاني والخمسين مرات.

50- وبالرمل مني سوة لم تسهني

52- وما كان عهد الرمل مني وأهله

تسوي ولطفين الطيب المساريا
نبيها، ولا بالرمل دفعت قالها

وهذا التكرار الأخير بالذات، دلالة مهمة، فهو يعني أن الغراب الشاعر، وهو الخيط البارز - وربما الوحيد - في تجربته بحيث يتجهت فيها من البداية العضا إلى النهاية الرمل. كما يعني تدريج هذا الشعور وقائه حتى يصل إلى ذروته في ختام التجربة¹³.

¹¹ حسن فتح الباب، دولة حبيبة لشعرا القديم امثولات من الشعر العربي في ضوء مفهوم المراتب والمعاصرة، دار

الحفلات، بيروت، ط 1، 1984، ص 61

¹² جاء في لسان العرب، في مادة: غص، ج 15، ص 128: «والغصية من نبات الرمل له عصب كهذا الأرضي، ثم سمي

وقال ثعلب يكتب بالألف ولا تُدري لِمَ ذلك، وأصله غصاة.

¹³ فرائد في الأدب الإسلامي والأسوي، ص 123

تكرار هذه العبارة خمس مرات في أربعة أبيات متوالية

- 8 - قلله دري يوم التركة طامحا
9 - وهو الطماء السباحات عشية
10 - وهو كسري الظلمين كلافهما
11 - ودر الخوي من حيث يدعو صحابه
بني بأعلى الركنين، ومالها
يخبرك أني مالك من ذكها
على شقين، ناصح، قد نالها
وقر لها جاني، وهو كنهها

والنقطة در في لغة العرب تعني الذين ما كان لا يؤمنون الله، أي قد صلت
بذلك هذا لمن يجمع ويصعب من صفة⁽¹⁾، والشاعر لم يستعمل هذه العبارة للمدح أو
للتعجب وإنما استعمالها للتعسر⁽²⁾ فهو يستعسر على فراغ الولد والمال، وعلى نقل الطاء
المتطير بها، أي تعبه وهو بهذا الاستعمال يكون قد فزع بالعبارة عن الاستعمال الذي ألف
العرب تخصيصها به (المدح، والتعجب، أو تخفها في خدمة غيره من القصيدة

تكرار قد كنت

تكررت هذه العبارة ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متوالية

- 24 - قد كنت عطفاً إلى الحيق الترت
25 - وقد كنت عسواً لدى الزاد والقرى،
26 - وقد كنت صكراً على القوم في الوهم،
سروها لدى القبح إلى من دأبها
وعن تشم إس العنم والجار وحبها
نفساً على الأعداء، غطياً لسانها

(1) لسان العرب، مادة كثر، ج 4، ص 279

(2) جوهرة شعر العرب، ج 3، ص 269

وللاحظ في هذا التكرار ملاحظتين:

الأولى: أنه نشأ عن قديم كان. وقد في ظرف النجاء تذكراً على الماضي الغريب من الحاضر⁽¹⁾، كما تفيد التحقير إذا سبقت الفعل الماضي⁽²⁾ وقد دلت كان على تعوقه الإصاف تلك الصفات في الماضي الغريب.

أما ثاني الملاحظات: فإن العبارة المكررة قد جاءت بعدها صفات، ففي البيت الرابع والعشرين أبيت - استطافاً وهي صيغة مبالغة، ثم سريعاً وهي صيغة مشبهة وفي البيت الخامس والعشرين أبيت - محموداً وهي اسم مفعول ينقص معنى المبالغة، ثم وأنيأ وهي اسم فاعل أفا في البيت السادس والعشرين. فقد أريدت - أفساراً وهي صيغة مبالغة، ثم تلياً وهي صيغة مشبهة، وأخيراً أفساراً وهي صيغة مشبهة أيضاً.

وهذا التكرار لعبارة قد دلت - متوعدة بصفات تلك معطوفها على المبالغة، أو دوام الصفة وثبوتها - يوحي بتعسير الشاعر على ماضيه، والافتقار على ما كان عليه من كبرام الجلال. وما هو الآن عاجز - نظر النحاة التي تفرق فيها، ووجه حسده.

وبعد تلك الأمثلة مشروفاً وفي السياق مع التكرار عبارة وطورا تراني، فهو لا يبرح تكراراً حتى يفي، وغيره.

- 27- وطورا تراني في غلاب ومجمع. وطورا تراني، والعشاق وكايبا
28- وطورا تراني في رحي مستديرة. تحرق أطراف السراج ثبابيا

وقد قام هذا التكرار على خلفية عرض المشاهد التي كان الشاعر يروي فيها، فهو مرة مستقر متعمق، وأخرى راكبة مرتحل، وثالثة تجوع معامع الحروب، ينطلق طعنات الأسنة لها صورة للتحارب التي تقوم عود العربي قديماً، فهو لا يقدر له فراق على حال واحدة، يحرب الحياة حلوها ومزها، ويحلب الدهر اشطرها، وبذلك تتم رجولته.

على البيت من 172

نفسه من 174

تكرار بُلغ:

توالى تكرار فعل الأمر بُلغ أربع مرات في ثلاثة أبيات:

- 45- وما رأيتُ إنا عرضك فلعن
يسى مالك والرئيس أن لا تلاقيا
46- وبلغ امرى معروا نودي وجتري
وبلغ عشوري وأنس صني وخاليا
47- وسلم على شيعي مني الشيعا

ولهذا التكرار دلالة خاصة إذ جاء في أمر القصيدة، فهو وصية مختصر. قال تعالى:

﴿حَتَّىٰ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِيَّيْنَا بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾ [البقرة: 187]

بالمعروف خطأ على المعلقين. وإنما كان المختصراً وهو يسى أهله ودويه - بخر من على الوصية، فكيف إذا لم أنت صيته وهو حرمت الشكر لا شك أنه سيكون أحد جرمها عليها. وهذا التكرار في هذا الموضع بالذات يؤدي تلك الدلالة خاصة أنه في المرة الأولى نستعمل الفعل مؤكداً بين التوكيد المعينة فلعن.

والخلاصة أن بحيرة تلك التكرارات في أبيات متواليّة، ووقوع معظمها في بدايات صدور الأبيات، أو بدايات أجزائها، جعلها تحقق نوعاً من التوازن الموسيقي في القصيدة.

1. 1. 2. التكرار في الأبيات الخباعدة.

1. 1. 2. 1. تكرار اللفظة أو العبارة:

تكرار كَيْت شعري:

تكررت كَيْت في هذه المثنوية خمس مرات، مرتين متوالتين متوالتين بلفظة الغصا في البيت الثاني، وقد سبق توضيح ذلك، وثلاث مرات متوالتين بلفظة شعري، في:

- 1- ألا ليت شعري هل أيسر ليلى
36- فبليت شعري، هل تغزلت الرمي
41- وبليت شعري هل بكت أم مالك،
يحب الغضا، أزجي الفلاص المواجيا
وحى الحرب، أو أضحت بقلج كما هيا
كما فئت لو قالوا معك باليا

وإذا كانت عبارة ليت شعري من التعبيرات الجاهزة المتداولة في كلام العرب شيرة وشعر، إلا أن الشاعر استعمل ما في هذه العبارة من طائفة تعبيرها عما يحسن به من لطف وحسن.

1 2 2. تكرار المادة الاستغاثية

تكررت ماداة ب في عشر مرات في هذه النكاهة في ستة أبيات

- 17- ففكرت من يكي علي، فم الجا
20- وقوما، إذا ما سلوا وحس، ففقت
41- وبليت شعري هل بكت أم مالك
48- وعطل قلوب في الركات، ففقت
50- وبالرمي على شدة لو شغلني
51- ففقت نفسي، ففقت، وحالي
سود السيف، والرمح السراي، باكي
لبي الغم والأفغان، لم ابكي ليا
فما فئت لم قالوا معك باليا
سيرة الكداة، وليكي بواكي
بكتين وطني، إن الطيب المداوي
وباكية أخرى تهيج البواكي

ولا نجفى على أحد ما لتكرار مادة بكي من علاقة بموضوع القصيدة ومع ذلك لا بد من التوفيق على بعض الملاحظات:

- أ- نلاحظ أن (8) تعاني كلمات من المادة المكررة قد جاءت في أعجاز الأبيات، أي نسبة 80، وأن حماً منها وقعت في القافية، أي نسبة 50%. وأن حماً منها أيضاً وقعت في الأبيات الخمسة الأخيرة، أي نسبة 50% وتكرارها في هذه المواقع (الأعجاز والقوافي وآخر القصيدة) يجعلها أكثر حضوراً، وأكثر تأثيراً

2- كما نلاحظ أيضا أن المادة المذكورة قد وردت بصيغة الفعل خمس مرات (يكني، يكن، يكني، يكني، يكني، وجامت بصيغة الصيغة خمس مرات أيضا (ياكنيا، ياكنيا، يواكن، ياكيا، يواكنيا)

1. 2. 3 تكرار الوزن الصرفي (فاعل)

تكرر الوزن الصرفي (فاعل) في الفصيدة (12) عشرين مرة وتكرار الوزن الصرفي في البيت أو الأبيات يحدث إغناءً صوتياً يشارك في موسيقى الشعر⁽¹⁾ كما أن معظم الكلمات التي جاءت على هذا الوزن تتسمون بحول الشاعر نفسه، ما يجعله محور الخطاب في هذه الترتيب، وثالثاً استعمال هذه الصيغة في القصيدة يؤدي دور القاعلية وتؤكد حضور الذات والسهم في شحن الخطاب بإفهام موسيقى يمكن للمخاطب شعركه⁽²⁾

وهذا الجدول يبين مواقع ذلك التكرار

| البيت | وزن فاعل | البيت | وزن فاعل | البيت | وزن فاعل |
|-------|----------|-------|----------|-------|----------------|
| 3 | ياكنيا | 12 | ياكنيا | 41 | ياكنيا / ياكيا |
| 4 | خاريا | 13 | ساليا | 43 | ساليا |
| 7 | ياكنيا | 18 | صاحب | 45 | ياكنيا / مالك |
| 8 | خاليا | 25 | وانيا | 47 | ساليا |
| 9 | مالك | 34 | لأويا | 51 | ياكنيا |
| 10 | ياصيح | 35 | مالك | 52 | قاليا |

1. 1. 3 التكرار في البيت المفرد

تكرار عبارة كن يعدم وقد وردت مرتين في البيت الثاني والثلاثين

(1) الأسلوبية الصوتية، ص 35

(2) التكرارات الشعرية في مرتبة مالك بن الراسد، ص 41

ولكن يقدم المؤلفان بناً تحليلي. ولكن يقدم المبررات مني المواليا

والعبارة المكررة فضلاً على تأكيدها على أنه ترك ما لا يتبع به الأبناء، وأبناء العم،
استهتت عوفها - في بداية الصدر وبداية الصدر - في تحقيق توازن موسيقي في البيت.
تكرار لفظة أخذ

34- قداء غدا، يا لهف نفسي على غدا، إذا أذهلوا عني، وخلفت ثاويها

إن تكرار كلمة غدا في هذا البيت يوحي بالحزن من الجهول لاسيما أنه لما كررها
صداها بعبارة يا لهف نفسي التي توحي بالحسرة وهذا كان الذي يرجو أن يعيش غداً بخافاً
ما يخطئه له هذا الغد، أفلا يحشاء الذي لم يست متبه؟

تكرار لفظة المال

35- وأصبح مالي، من طريف، وثالبي - لغيري وكان المال بالأمس عالياً

لقد جاء هذا التكرار معطوفاً على التحوّل في البيت السابق، فهو يوحي بالحزن على
المال الذي كدّ ونعب في جمعه، ثم ما هو بتركه لغيره بتنعّم به.
والحقيقة أننا إذا تأملنا الوحدات المكررة، نجد أنها لا تخلو من هي، وهو ما يجعلنا
نشئ كونها أصبح أخرى بمجرد ما قصص التكرار، فالتكرار الظاهر من من لا يعادل من
على المستوى الصوتي (الظاهر) للنص الشعري، فيه تكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة إلا
أنها أثر معنى شعري حالي، يمثل في أننا نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه شيئاً آخر¹¹

فالتكرار كلمة النقص في الآيات الثلاثة الأولى جعلنا حين إنشائها، لا نقراً للوحدة
 المتكررة بالأداء نفسه، فنحن نؤتيها بطريقة تروحي بالحاج الشاعر عليها، وبما يدل على شرف
 الحديث التي تعصف بقلبه ساعة الموت^(١).

لقد أدى التكرار في هذه القصيدة دوراً مهماً فكان من أهم المعاصر - إن لم يكن
 أبرزها - التي أسهمت في وضعها بالأسبغ.

ولقد ردت نازلة الملائكة هذه الظاهرة في هذه القصيدة، والقصيدة العربية القديمة
 عمومًا إلى الحياة الحرة القديمة التي كان الشاعر فيها يعتمد على الإلقاء... والتكرار بطرق
 الأسباع والكلمة المتكررة، ويؤدي الغرض الشعري^(٢) إلا أننا بعد دراستنا لهذه الظاهرة في
 هذه المرات، ندرك أن التكرار في هذه القصيدة يحاول التعليل الذي التفتت نازلة الملائكة
 فهو سبب قريب من جعلها حرة مبدية، إلا أن التكرار سيكون ليس واضحاً في القصائد التي
 كانت تلقى في المناسبات الأدبية كسوق عكاظ مثلاً، وهكذا أصبح التكرار معياراً، وحيثما لم
 يكون سبباً في هذه القصيدة، التي أصبحت بها اللغة نفسها إحصائياً شديدة.

ولعل هذا التفرّد في نوعها التكرار في هذه المراتبة هو ما جعل الدكتور حسن فتح
 الباب بنفي أن يكون التكرار العنصر المشترك بينه وبين الشاعر الإنجليزي أت. من البوت.
 وصديقه الشاعر الناقد الأمريكي آر. أ. باولف، ولقد نصنا فيه الشعر في العرب المحدثون، فهو
 يرجع - في نظره - إلى مالك بن نويرة، ويؤكد تكرارات مالك حملاً على صدورها عن معاناة
 واقعية، لا عن تهويمات مبتذلة، ولعب بالألفاظ^(٣).

^(١) فضائل الشعر المعاصر، ص 281.

^(٢) قسم ص 281.

^(٣) رؤية جديدة لشعراء القديم، ص 62 - 63.

1. 2. استصحاب الدال دون المذكور: (الجناس).

يُقسم علماء البلاغة المحسنات البديعية إلى محسنات معنوية، ومحسنات لفظية⁽¹⁾ ويتفرعون الجناس في القسم الثاني. وعرفوه بأنه تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى⁽²⁾.

وقد أفرط البلاغيون القدماء في تقسيم وتصنيف الجناس أقساماً وأنواعاً عديدة، فاستفاض⁽³⁾ - مثلاً - بحمله خمسة أنواع: التام، والناسخ، والمدق، والمضارع، وجناس الاستفراق⁽⁴⁾، ويذكر الخطيب القزويني من أنواعه الجناس التام، والمائل، والمستوفى، وجناس التركيب، والجناس المرفوع، والتشابه، واللاحق، والمضارع، وجناس القلب⁽⁵⁾. ولما قدمنا من جمع، فقد مضى الجناس التام، استفراق، وجناس الاستفراق⁽⁶⁾ الجناس⁽⁷⁾.

ويبدو أن معظم علماء البلاغة تناسوا أنهم أمام طوائف أسلوبية في الأداء الفني، فسبحر جون فيعها الخدابة، فاستلوا إلى تنويعات تقوم على الصرخي والنوهم أحياناً، مما أفند عليهم هذا المبحث وعطل فائدته⁽⁸⁾.

وعلى الرغم من سباق معظم البلاغيين القدماء وراء التسميات والتصنيفات، إلا أن الألفاظ منهم قد انحسرت إلى علاقة الجناس بالمعنى. فهذا الشيخ عبد القاهر الجرجاني يرجع جمال الجناس إلى المعنى حيث يقول: فما يعطي التجنيس من العفيلة أمر لم يتم إلا بصورة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا عيب⁽⁹⁾.

(1) انظر مفتاح العلوم، ص 179. والمطلب القوي: الإصاح في علوم البلاغة، تصحيح ودراسة الشيخ محمد طرود.

(2) دار إحياء العلوم، بيروت، ط 1، 1988، ص 354.

(3) انظر عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعني بشره إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار الشؤون، بيروت، ط 1، 1982، وعبد

الشعر، ص 162، والمقدمة، ص 272. ومفتاح العلوم، ص 181.

(4) نفسه، ص 181.

(5) انظر الإصاح في علوم البلاغة، من ص 354 إلى 358، والمقدمة، ص 272 وما بعدها.

(6) نفسه، ص 162، و ص 163.

(7) البلاغة والأسلوبية، ص 226.

شبههم، ولذلك دُم الإكثار منه «الولوغ به»⁽¹⁾ وهو يرى أن المعنى هو الذي يستلزم
الجناس وظله، فإن لم يكن كذلك كان متكلفاً لا حيز به. لا نجد جناساً مقبولاً ولا سجعاً
حسباً حتى يكون المعنى هو الذي ظله واستدعاه وسأفه نحوه، وحتى لعله لا ينبغي «بدلاً»
ولا لعله منه جواً⁽²⁾.

وربط الإمام الزركشي أيضاً بين الجناس والمعنى، فهو يرى أن الجناس إنما يبنى -
لغوية المعنى، فإذا كان المعنى قوياً فوجه ترك الجنس أن الجناس من المحاسن اللغوية
الصورية، ولهذا لم يورد عند قراء المعنى بتركة⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر الجناس، فما بهما هو كونه ظاهرة أسلوبية تسهم - مع قوام
أخرى - في بناء موسيقى القصيدة، فهو يسقى الشعر العربي لا يقتصر على نظام المقام في
الآيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل تشمل أيضاً تلك الظاهرة التي سماها علماء
العلام بالجناس، وهم يرونها الأصوات المتماثلة في الظاهرة في مواقع مختلفة من البيت
الواحد⁽⁴⁾.

ولم نل في محاولتنا دراسة الجناس في مرثية مالك بن النسيب، أن نهتم كثيراً بأنواع
وتصنيفاته بقدر ما نحاول الاهتمام بدوره الموسيقي، وسبب الأصوات بالمشلولات، ونظر إلى
هذه الظاهرة بكونها إحدى التقنيات بين الصوت والكتابة⁽⁵⁾.

وجدير بالذكر أن الجناس عند المتقدمين أعمى المخاضين والإسلاميين كان يلم
مقرباً استدعيه المعنى، إلا أنه عند المتأخرين صناعة قد تطلب لذاتها، كما في مذهب أبو
لهم

(1) عند القاهر الخرمي، إسماعيل - العلامة في علم الآيات، تحقيق: محمد عبد الوهيد، دار الفكر العربي، بيروت 1402 هـ، ص 9 - 10.

(2) ص 11.

(3) البرهان في علوم القرآن، ص 204.

(4) إبراهيم ليس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأملو المصرية، (ط 1)، ص 202.

(5) التكوينات الشعرية في مرثية مالك بن النسيب، ص 37.

وقد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في مرتبة عالٍ من الرتبة في صفة مواضع
ومعترض لبعضها بالدراسة والتحليل، ونشير إلى الباقي، نقاداً للإطالة
ورد أول جناس في البيت الثاني

2- فليت الغضا لم يقطع المركب عرضة. وليت الغضا يأنس الركاب لياليا

فكلمة الركاب، والركاب ترجع إلى المادة الانشائية نفسها، لم تكن بدءاً، وتلحق
بها اجتناباً الوقوع ضمن (الصفة الثالثة) من صفة البيت وصحة، كما يحدث نوعاً من
التوازن الصوتي في البيت، خاصة أنهما وردا بعد تكرار بيت الغضا
ولم يشروا بنا دونه أن نجد أثراً لظاهرة التجانس، أي إلى غاية البيت الثاني
والعشرين.

22- ولا تحسني، برك الله وكما، من الأرض ذات العرض أن تومعاً ليا

وفي هذا البيت نجد الجناس الناقص بين الأرض والعرض، فالاختلاف بين الكلمتين
كان في حرف واحد الميم، والعين، وهما صوتان عذفاً متبوعين من مخرج واحد، وهو
الحلق، فاعترفاً من أقصاه¹⁷، والعين من أوسطه¹⁸، وهذا النوع من التجانس الناقص - الذي
يتقارب فيه مخرج الصوتين المختلفين في الكلمتين - يطلق عليه علماء البلاغة الجناس
المضارع¹⁹

والجناس بين كلمتي الأرض والعرض فهما مرتبطان بالمعنى لا دخيل للصفة فيه،
فكلمة العرض جليها المعنى، فالشاعر يطلب من صاحبه ألا يخلط عليه في توسيع لبره.

¹⁷ الصفة عند الحدائق ص 20. معجزي، نظم اللغة العربية معانيها ومعانيها، ص 7

¹⁸ الغشاج، ص 21

¹⁹ الغشاج في علوم البلاغة، ص 137

فما جعل كلمة العرف من أراءنا للمعنى لا طلباً للصفة الموسيقية. فحفظهما معاً، وبذلك
حدث التماس بين الصوت والدلالة
أما الموضع الثالث لتنجيس، ففي البيت الثالث والثلاثين

يقولون لا بعدد وهم ينفونني، وأين مكان اليمع إلا مكابها

ولقد التماس بين ينفونني والبعد وهذا الصنف الواقع بين اسم وفعل، يدعى: الجنس
المستوفى^{١١} وقد جاء في سياق الرد على صاحبه اللطيف طلباً منه ألا يعد، فقال: أين مكان
البعد؟

والمراد المواضع التي تعرض لها ما جاء في البيت الخامس والسادس:

فمنهن أنسي، وأبتاعها، وخالسي، وبأية أخرى تهيج البواكب

ولقد بين كلمتي بأية وبواكب جنس اشتقاق، فالكلمتان من مادة واحدة (ب) كـ
ي، جاءت الأولى على وزن اسم الفاعل، وهذه الثانية تقوم بالفعل، وجاءت الثانية على
وزن جمع الكثرة، مما يوحي بكثرة الدقائق اللواتي تهيج تلك الباكبة وهذا الجنس أيضاً
أوجه المعنى، ويمكننا التأكد من ذلك بإجراء اختبار بسيط، يتمثل في حذف كلمة البواكب،
ثم نطلب من مجموعة من الطلبة إتمام الكلمة الناقصة، فالموثق أن جلهم - إن لم يكونوا
كلهم - سيختارون إلى الكلمة المخلوطة، ثم إن الكلمتين المختلطين تسببنا الارتباط بموضع
القصيدة

وهذا جدول بين الجنس ومواضعه في هذه المراتبة

| النسبة | النسبة | النسبة |
|--------|-----------------|----------------|
| 2 | الركب / الإقليم | جانب النطاق |
| 22 | الأرض / البحر | النسبة (مقارن) |
| 33 | نفس / النفس | جانب النطاق |
| 34 | نفس / النفس | جانب النطاق |
| 39 | نفس / النفس | جانب النطاق |
| 48 | نفس / النفس | جانب النطاق |
| 51 | نفس / النفس | جانب النطاق |

ومن خلال دراستنا لطائفة النحس القائمة على استصحاب النحال دون المدلول،
نلاحظ التلازمات الآتية:

الأولى: إذا فُحصت العُرف من النحسيات العُرفية للنحس، واكتفينا بقسمة النام
والنافس، فإننا نلاحظ غياب النحس النام في القصيدة، والافتقار على النحس النافس⁽⁴⁷⁾

والثانية: فحة طائفة النحس في القصيدة، فهي لم تزد سوى سبع مرات، أي نسبة
19,46% من أبيات القصيدة، وعليه فإن الموسيقى الداخلية لم تُقم أساساً على هذه
الطائفة

أما الثالثة: فنركز طائفة النحس في أواخر القصيدة، فقد وردت خمس مرات من
بين سبع في النصف الثاني من القصيدة، أي نسبة 71,42%
والأخيرة: أن وظيفة النحس لم تنفد عند حل الجرس الموسيقي، بل جاءت مرتبطة
بالمدلولات

لم يرد النحس النام في كتاب الله (إلا في قول تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِرُ السَّجْرُ عَنْ مَا آمَنُوا بِهِ سَاعَةَ

كَلَّا بَلْ كَانُوا بِآيَاتِهِ لَا يَنصُرُونَ﴾ سورة الروم / 135. ينظر كتاب الصنعة، ص 476

2- الطباق والمقابلة : المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية (1)

بعد دراسة العلاقة الطباق والمقابلة في المحطات المسبوقة بطول الخطيب القروي في سياق حديثه عن المحطات الدينية كما المعنوي، تمت المقابلة وتسمى الطباق والتضاد لهذا وهي الجميع بين المتطابقين، أي معين متقابلين في الجملة (2) وعرف المقابلة بقوله أن يكون معنيين متوافقين، أو معاني متوافقة، ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب (3) أما قواعداً، فقد سعى الطباطبائي (4) وبين دوره - وله دور في تحويل الشعر قروي (5)

وقد اتجهوا البلاغيون في السير بين الطباق والمقابلة، وهم متفقون على أن المقابلة بين الأضداد، فإذا تجاوز الطباق حيزه كان مقابلة كما اجتهدوا في تقسيم كل منهما إلى أنواع (6) وعرف في دراستنا على أنه مهم أكثر من تلك التعيينات، بل إن ما يهمنا أكثر هو دور الشكل في التشكيل الموسيقي للقصيدة، وإسهامه في تحديد التداخل بين اللفظ والدلالة وإذا كان القدماء قد أسرفوا على أنفسهم في تلك الأقسام، فإن الحديثين أميل إلى دراسة وظرفيهما في الإبداع، إذ يعدان نوعاً من عناصر الإبداع المعنوي (7) ويميز الحديثون بين نوعين من المقابلة المقابلة اللغوية، والمقابلة السياقية وفي الأولى تكون العلاقة بين المتطابقين اختيارية، وتتمثل في استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي (8) أما في الثانية فتكون علاقة المتطابقين فيها تورية، فتقابل الشقين في هذا النوع

(1) الإبداع في علوم البلاغة، ص 217 ونظر محتاج العلوم، ص 179

(2) الإبداع في علوم البلاغة، ص 322 ونظر محتاج العلوم، ص 179

(3) نقد الشعر، 143

(4) نفسه، ص 150

(5) المصدر، ص 304 ونظر شعر البلاغة، ص 17 والوجه في علوم الفرائد، ص 908

(6) نظر البرهان في علوم الفرائد، ص 908 - 909

(7) البلاغة والأسلوب، ص 217

(8) عناصر الأسلوب في الشعر، ص 180

ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي، وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده^{١١}، ونحن مستدرسون الظاهرة بهذا التهميم، لأنه الأنسب في الكشف عن دور الشاعر في الاختيار، كما أن بعض الاستعمالات اللغوية لا تظهر الفارق معهود التقليدي، إلا أن السياق الذي وظفت فيه نوحى باستعمالها بقرص المقال.

ولقد وظفت المقابلة اللغوية في هذه القصيدة ثلاث مرات، أي بنسبة 23.07 % من مجموع المقابلات، بينما نلف فيها على عشر مقابلات متباعدة، أي بنسبة 76.92 %.

2. 1 المقابلة اللغوية:

وردت الأولى في البيت الرابع:

ألم تسرني بعنت الضلالة بأفندي، وأصحتني في جيتي ابن عفان غازيا؟

تظهر المقابلة اللغوية في هذا البيت تماثلاً في الطباق بين الضلالة والهدى. وهما نقطتان استعملتا متقابلتين حسب الوضع اللغوي، تميزان انفعال الشاعر من حالة الضك وقطع الطريق إلى حالة الجهاد في سبيل الله.

أما الثانية، فتظهر في الطباق بين اليوم وليلة في البيت التاسع عشر:

أبعما عليّ اليوم، أو بعض ليلة، ولا تسعجلاني قد تسين ما أبأ

فاللفظتان استعملتا متقابلتين تقابلاً لغوياً، للدلالة على قصر المدة التي يطلب الشاعر من صاحبه أن يمكثها معه، وذلك ما يوحى بدنو أجله.

أما الثالثة، فقد وردت في البيت الرابع والعشرين:

قد كانت عطفاً، إذاً الحيل لتقريباً، قريباً لدى الخبجاء إلى من دعائياً
 وفي هذا اليوم أيضاً استعملت القسمة اللغوية مثلاً في الطباق بين عطفاً وأدبيرين
 قد استعمل الشاعر الكثير من العطف حسب الوضع اللغوي، فمطافاً صيغة مبالغة بمعنى
 كثر في الحرب ما يزيد الاستعمال عاماً ثوباً تلك التكرار التي عند جند الآخرين وإدبارهم

2 2 القسمة السباق

ومثل القسمة السباق في عشرة مواضع، وهي ثوباً تصرف الشاعر في اللغة، ذلك
 أن القائل بها لا يقوم على أساس من الوضع اللغوي، ويقتصر دور الشاعر فيها على
 الاحتفال لأنها تعمل على عمو، التوزيع
 وسنقوم بتحليل بعض المقالات السباقية التي شاع لها دور في تشكيل الموسيقى
 الشاعرة للتعبير، ونكتفي بذلك الشاعرة
 ويرى قبل ذلك أن نشير إلى أن بعض المقالات السباقية التي صدرتها لا يرى
 دورها الموسيقي في الخلق الأصوات وإنما في الخلق أو دور موسيقي بين شطري البيت، أو
 تقسيم الشطر الواحد إلى قسمين متساويين.

3- فقد كان في فعل العطف لمذا العطف مبرراً، ولكن العطف ليس دائماً

في هذا البيت طاق سكب، بين قنأ، وليس دائماً، وله دور موسيقي نتج عن استعمال
 الفعل مثلاً، ثم انجى، باسم الفاعل منه سقياً، فنكوز صونا الدال والنون.

12- لا تكثر من يكره علي، علم أجدا ميوى السيف والرمح الوذني باكياً

لا يبدو القليل واضحاً في هذا البيت حسب تعريف البلاغيين للطباق، فهو لم يأت
 بالكلمة واحدة، ولا بالكلمة وحدها، فهنا تلمس التقابل السامي، فالشاعر يقابل بين

مورتي عدم وجود شريك عليه، وهو يموت غريباً، وصورة بكاء السيف والرمح، وقد
لمت هذه المقابلة السابقة في الموسيقى الداخلية بتكرار أصوات الماء والكاف والياء
في يكي وراكيا

23- علكسي، فجراني، يردني اليكمد، فقد كنت قبل اليوم، ضعباً قيادها

في هذا البيت أيضاً لا تلمس تقاليداً واحداً بالمفهوم التقليدي للمطابقة، إلا أننا إذا
نحنا السابق وجدنا المقابلة واضحة بين صورتين الأولى حاضرة تصور - في أسى هيبتي -
من الشاعر، والقياد، التام إصاحبه بحركة حرة، وثانية ماضية حيث كان يصعب اقتياده،
قد أحدثت المقابلة السابقة ترواً في التوازن بين شطري البيت، حيث استقل الأول بصورة،
والثاني بتجسدها

48- وعطل فلوسي في الركاب، فإلهما، سفرة اكبادا وليكي بواكيا

تضمن هذا البيت كذلك مقابلة سابقة بين تبرد اكبادا، وليكي بواكيا، وقد صورت
لنا صورتين متناقضتين، سرور الأعداء بموته، وصورة بكاء الأخت عليه.

35- وأصبح مالي، من طريف، وقالبه، لغبري وكان المال بالأسى مالها

لو طبقا تعريف القدماء للمقابلة على هذا البيت، فإنه لا يدخل فيها، فليس هناك
اللفظ جيء بها تم جيء بأعدادها على الترتيب، وأقصى ما نستفاد به تعريفات القدماء أن
تقول إن في البيت طباقاً بين طريف وقالبه نحن لو فعلنا ذلك لنوهنا ما في البيت من جمال
اللفظ، فهو تصور عمرة شديدة، وأسى عميق صورة انتقال ماله القديم الموروث، وماله
الحديث المكتسب لغيره، وزيادة على ذلك تلمس تكرار الأصوات ذاتها في (مالي، المال،
مالها).

وعنده بقية الآيات التي تضمنت مقابلات سياقية، ومع كتابة مواضعها محطاً بالـ

وذكر لجاحالني، وذكر الشهابي
من الأرض ذات القرمص أن توسعاً
وطوراً لرواسي، والعناق وكما
إذا ألقوا عني، وخلقني
دعي القرب أو أضحت طلع كما

- 11- وذكر القوي من حيث يدعو صيانة
- 12- ولا تحسني، ببارك الله فيكما،
- 27- وطوراً لرواسي في قتال، وتوسع،
- 34- عذارة غلب بها لطف نفسي على علم
- 36- فإني سميت في أهل القربى الراسي،

ومعقول القول في السمات الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ أن التكرار باللفظ
ومواقفه، وتحقيقه التفاعل بين الصوت و الدلالة، قد شكّل أبرز سمة في تشكيل الموسيقى
الداعية في هذه القصيدة، وأدرك في القيام بطلب المهمة - على التوالي - المقابلة السباقة
والجنان

فالمقابلة السباقة تجاوزت حدود المعاني لتسهم في الإيحاء الداعية: أنا الجنان
فعلى الرغم من قلة توظيفه، إلا أن دوره في التوضيح التي استعمل فيها لم يقتصر على الجوانب
الموسيقية، بل جسد التفاعل بين الصوت والدلالة أيضاً.

الباب الثاني

السمات الأسلوبية

في البنية الفنية

لست بشي إلا حيث الش
خالفك ذررك ذرسي
سفر السفاها ووزنا
والقضي ما كان ما

كلمة قاطبة أبو ماضي قاطعاً حبل الوصال بينه وبين من يقصر جمال الشعر على
الوسيطي الناشئة من الوزن والقافية، والروية الناجية عن النوان البديع.

وقد بدأ هذا العرب قديماً حتى إن بني أمية (392هـ) اللغة بأنها أصوات يتر بها كل
قوم من أممهم⁶⁷. الشعر بالوزن والقافية، وليس طلباً ذلك على تعريفهم الشعر، فقد
ربطوا أيضاً بين وبين الصورة. قال الجاحظ: إنما الشعر صناعة، وغربة من النج، وجنس
من التصوير⁶⁸. كما شاع عند العرب ليد أحسن الشعر الخلق⁶⁹. أي ما فيه من خيال وصور
ترتفع عن الواقع المحسوس، لترسم عالماً جديداً يريد الشاعر أن يصوره، وتضفي عليه ما في
عنه من مشاعر⁷⁰. والحقيقة أن الشعر طرأ وجود قام على التصوير⁷¹.

وقد جعل أرسطو الاستعارة علامة دالة على عبقرية الشاعر فقال: إن أعظم شيء
أن تكون سيد الاستعارات. الاستعارة علامة للعبقرية، إنها لا تعلم. إنها لا تمنح
للآخرين⁷².

وهذا الرّبط بين الشعر و الصورة نوطد حديثاً عند الغربيين، فجاكوبسون يجعل
الصورة حداً للشعر. إن الشعر هو التفكير بالصورة، وليس هناك من قصائد دون صور⁷³.

المختص، ص 67.

الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1969، ج 3، ص 132.

نقد الشعر، ص 94. وأسرار البلاغة، ص 153. والمصنعة، ص 348.

أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأقطر الصغير، دار الفكر، عمان، الأردن، (د ط)، 1985، ص 71.

إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 230.

مسطفي ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983، ص 124.

النظرية الأسية، ص 80.

وكان كولريج Coleridge يقول الشعر من غير المهارة يصبح محنة هائلة، ذلك لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تُنتج الشعر بالحياة⁽¹⁾.

ولما كانت الصورة في الشعر بتلك الميزة، كان على دارس الشعر الشعري أن يتوجه إلى دراسة هذا العنصر الحي في الفن، ويتناول العاطفة المكونة لها، والبيئة التي استلهمت منها، والخطوط المعبرة عنها، من تشبيه وجمال فكري، واستعارات، وقضايا، كما يتناول فنياتها الفنية في كل نظم منها، وإشارة الأدب لنظم منها دون الأخر⁽²⁾.

تعريف الصورة الفنية

مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات الحديثة التي صيغت تحت وطأة التأثير مصطلحات النقد العربي، والاتجاه في أوجهها⁽³⁾.

وإذا كان هناك اتفاق بين النقاد على عظم دور الصورة في الشعر، فإنه يفتقر البحث من مفهوم واحد لما لديهم فقد اختلفوا اختلافًا شديداً في تحديد مفهومها، فشئت أولاهم، وتعددت تعريفاتهم لها، وأعلن سيبا ذلك يرجع إلى ارتباط الصورة بالخيال⁽⁴⁾، فهي ترتبط بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مبررات⁽⁵⁾، وارتباطها بالخيال جعل بعضهم يحددها شيئاً أسطورياً، حيث يقول مصطفى ناصف: الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنفخ فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة⁽⁶⁾. وقد أقر عز الدين إسماعيل بصعوبة إدراكها، إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة⁽⁷⁾، وهذا ما جعل كارولين سرجون Caroline Spurgeon تقول: إن أي نقاش دقيق ومفصل يهدف إلى

(1) الصورة في شعر الأقطر الصغير، 1985، ص 42.

(2) دراسات في الشعر الأمي المعاصر القديم، ص 11.

(3) جابر جعفر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1992، ص 7.

(4) نظر الصورة الأدبية، ص 10 وما بعدها، والصورة الفنية، ص 13، وم 309.

(5) تم التبين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (المبادئ، والمواضع، الفنية والنقدية)، دار العودة، بيروت، ط 1، 1981، ص 14.

(6) الصورة الأدبية، ص 7.

(7) الشعر العربي المعاصر، ص 146.

تحدد الصورة، هو في الحقيقة سلا حدود، فهما أخذ القارئ فإن القليل من الناس يجمعون على تحديد واحد للصورة، والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصورة الشعرية¹¹

ولئن كان تحديد مفهوم الصورة الشعرية أمراً صعباً، فإن الذين عرفوها يتفقون كلهم على أنها تعبر حتى بتخذ الشاعر أداة للتعبير عن خواطره وعواطفه¹². وليس من شك أن تدفق كل تلك التعريفات، وسكنفي بهذا التعريف الواضح الموجز المذكور مصطفى باصف يستعمل كلمة الصورة - عادة - للدلالة على كل ما له صلة بالشعر الخبي، وأطلق أحياناً مرادفة للاستعمالي الاستعاري المكلمات¹³.

والطلاق من عدم الإجماع على تحديد واحد لمفهوم الصورة الشعرية، وجهتها كادولون سرجون إلى الاهتمام بمضمون الصورة لا بشكلها. ونحن سنأخذ بهذا التوجيه الذي نراه صائباً إذ لا فائدة لرفع من النقاش في مفهوم الصورة، وإنما الفوائد كلها في تحليل مضمونها، والكشف عن دقتها.

وقبل دراسة مضمون الصورة نرى أنه من الضرورة النظر إلى مفهوم للصورة في الشعر، فقد كثر في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومين. فقديم يفسر عند حدود الصور البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين: هما لصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً¹⁴.

¹¹ دليل الدراسات الأسلوبية، ص 67.

¹² ينظر: الشعر العربي المعاصر، ص 141. والصورة في شعر الأبطال الصغير، ص 35. والباء التي للصورة الأدبية في الشعر، ص 11. وصلاح من الفلاح لفتني. نظرية الصور التي عند سيد قطب، دار الشهاب، طبع الجزائر، 1988، ص 25.

¹³ الصورة الأدبية، ص 3.

¹⁴ ج. س. سرجون، حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأدبي، بيروت، ط 2، 1983، ص 15.

القديم والصورة الجزئية

لم يستعمل القديس مصطلح الصورة بالمفهوم الحديث، فقد كانوا يستعملون لفظ (الاستعارة) للدلالة على معنى ما تدل عليه كلمة (الصورة) الآن، ومثلوا بها بضع حيث يشمل مذكول بعض الألفاظ مثل التشبيه (والكتابة) والخيال^(١). وقد اعتصوا بالاستعارة أكثر من غيرها، فعندها أفضل الخيارات^(٢). وكان اهتمامهم بالصورة البلاغية متجسداً أي في إطار البيت المحرم لا يمتدونه إلى العمل الأدبي كله، فناقشوا الصور البلاغية الحسية والفيضية^(٣).

الأدبيات تروى أنه من الإنصاف أن نشير إلى الفهم المتصور الذي تفرقه به حازم الفرطاني الذي كان يقرب من فهم المحدثين للصورة. وقد عثر على ذلك المفهوم مصطلح التخيل والتخييل أن تشمل للمصنف من لغة الشاعر المحكي، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في عياله صورة، أو صورة يتعمل تخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها تفعل^(٤). كما أخذت عن عناصر الصورة الشعرية، وهي خمسة أربعة، أو التخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة اللفظ ومن جهة المعنى، ومن جهة النظم والوزن^(٥). وهذا الفهم يكاد يكون نفسه ما يذهب إليه المحدثون^(٦).

المحدثون والصورة الكلية

يتسع مفهوم الصورة الشعرية لدى المحدثين ليشمل العمل الأدبي كله، فهم لا يقولون عند حد الصورة الجزئية إلا يكونها عنصراً أساساً تشكل باجتماعها وتألفها صورة كلية تُعبر

(١) نظرية الصور التي عند سيد قطب، ص 79.

(٢) ينظر المسند، ص 225، و٩٧ إلى الإحصاء، ص 82، وص 388، واسم البلاغية ص 30.

(٣) ينظر مثلاً كتاب النسخ، ص 32-33، وص 68 إلى ص 74، وكتاب الصائغ، ص 262 وما بعدها، وص 380 وما بعدها، ص 311 إلى ص 338.

(٤) منهاج البلاغ، ص 89.

(٥) منهاج البلاغ، ص 89.

(٦) ينظر الباء التي للصورة الأدبية في الشعر، ص 26.

يتموجعها من قصة الشاعر^(١) وحقق الصورة الكلية بوجود عنصرين في القصيدة وحدة الموضوع، والوحدة العضوية ووحدة الموضوع في القصيدة من سمات الشعر الحديث، إلا أن بعض الشعر القديم التزمها، فحقق الصورة الكلية^(٢) أما الوحدة العضوية، فهي بالشعر الحديث الصق ولها دور في تشكيل الصورة، إذ تصح قالب الحكمة في بناء القصيدة وإدخال الشعور فيها^(٣)

الصورة الحقيقية

يقصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أن عظمى الشاعر تظهر في استعاراته، فما بدأ على رابعة مفهوم الصورة الشعرية بالاستعارة^(٤) وقد قال البلاغيون العرب قديماً إن العلم الشاع من الحقيقة^(٥)، وصعدوا الاستعارة سكة الصور البانية^(٦)

وربط الصورة الشعرية بالعلم ليس وفقاً على القدماء، فالبلاغيون الجدة يقصرون البلاغة على الاستعارة التي ترتكز على مبدأ التشابه وعلى التقليل التي ارتكز على مبدأ التلاصق^(٧)، فالصورة عندهم ليست الحرف لا وجود لها إلا به، ولا نجد الحقيقة مكانها عندهم بل هي الخيال إلا عند القليل منهم^(٨)

^(١) بطر محمد عيسى ملال: النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٤٤٤ وح ٤٤٥ والهاء التي

لصورة الأدبية في الشعر، ص ٩٥ والصورة في الشعر العربي، ص ٣١

الهاء التي للصورة الأدبية في الشعر، ص ١٩٥ - ١٩٦.

^(٢) النقد الأدبي الحديث، ص ١٩٥ وح ٤٤٦.

^(٣) الصورة الأدبية، ص ١٣٤

^(٤) بطر، الأثر الإحصائي، ص ٩٢ والهاء، ص ٢٢٣ والإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣١٨

^(٥) بطر، الهاء، ص ٢٢٣ والطريق الأدبية، ص ٤٠

^(٦) دليل القوافي الأسلوبية، ص ٧١

^(٧) الهاء، التي للصورة الأدبية في الشعر، ص ٤١

غير أن الشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير الفني، ومنها الصورة الخيالية التي لا دخل للمحاصر فيها، وقد تنافس، بل قد تكون الملح نصيراً، وأكثر تأثيراً من وقائع الأمر كذلك. فإن المبرولين سرحون يفتخرون أن لحيته أفعاساً من كل ما تحمله القفا (الصورة) في طياتها من إشارات إلى الصورة البصرية فقط، وأن لغز في مشروعة هذا وكأنها تضمن أن صورة خيالية مهما كان شكلها⁽¹⁾

الصورة والمخاطبة

ربط المحدثون بين الصورة والمخاطبة، فقد كان كولودج ترجح صفة الصورة في شعر شكسبير إلى حضورها في صياغتها إلى سيطرة المخاطبة⁽²⁾ فالشاعر يفتضح نفسه من خلال صورة بطريقة غير مباشرة⁽³⁾، وداعت وإلهي (G. W. D. A.) إلى حد القول بأن الشعور هو الصورة وليس شيئاً إضافياً إليها، فالشاعر عندما يخرج إلى الضوء تأخذ مظهر الصورة⁽⁴⁾ فالصورة الشعرية إنما شأناً تيرة تنظر فيها مواطن الشاعر والفعاليات، وهذه الأخيرة لا يمكن أن يتحدث عنها إلا بالإشارة إلى شيء في العالم المادي⁽⁵⁾، وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا يصبح محال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في قول لحيته الشعرية، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى وأصدق وأعلى فناً⁽⁶⁾

- (1) الصورة الأبيدية ص 187 ونظر الصورة في الشعر العربي ص 25
- (2) دليل الدراسات الأسطورية ص 66
- (3) الشعر الأمي الحديث ص 411
- (4) دليل الدراسات الأسطورية ص 63
- (5) الشعر العربي المعاصر ص 115
- (6) الصورة الأبيدية ص 178
- (7) الشعر الأمي الحديث ص 444

(إن الصورة عنصر مهم من عناصر الأسلوب، وليست الشكل الذي يقابل المصور، فقد يخلو منها وقد يحتوي عليها^{١١}، ولما كانت الصورة جزءاً من معنى القصيدة، قامت الضرورة لدراستها^{١٢}، فهي ليست من قبل الرتبة الطارئة على المعنى الأصلي^{١٣}، بل إنها المظهر الثابت والدائم في الشعر^{١٤}، والصورة الفنية ترمي إلى التعبير عما يتعلق التعبير عنه، والكشف عما يتعلق معرفته^{١٥}، فهي التي تعطي الشعر الفكرة على الإيجاز والناثري^{١٦}).

ويؤكد الدارسون المحدثون على أهمية دراسة الصورة الكلية، لأنها قد تعين على كشف معنى أصق من المعنى الظاهري للقصيدة. فالإشياء إلى دراسة الصورة يعني الالتفات إلى روح الشعر^{١٧}.

وقد خصصنا هذا الباب لمبحث السمات الأسلوبية في البنية الفنية في مراثي مالك بن النسيب، وندرسها في فصلين. أما الأول فندرس فيه أنماط التشكيل البلاغي للصورة الجزئية، في ثلاثة مباحث، يدرس الأول السمات الأسلوبية في الصور الفنية على علاقة التشابه، وندرس الثاني السمات الأسلوبية في الصور الفنية على علاقة التناقض، أما الثالث، فنشاور السمات الأسلوبية في الصورة الكلية.

أما الفصل الثاني فندرس الصورة الكلية عناصرها، وخصائصها ووظائفها، في مبحثين، يتطرق الأول إلى عناصر الصورة الكلية، وندرس الثاني خصائص الصورة الفنية ووظائفها.

١١ الباء المعنى للصورة الأدبية في الشعر، ص ٢٢.

١٢ في الشعر، ٢٧٩.

١٣ الصورة الفنية، ص ٢٨٢.

١٤ الصورة الفنية، ص ٢٧.

١٥ دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٧٩.

١٦ دراسات في النص الأدبي (العصر الحديث)، ص ١١.

١٧ في الشعر، ٢١٨.

الفصل الأول

أنماط التشكيل البلاغي للصورة الجزئية

المبحث الأول

السمات الأسلوبية في الصور المبنية على علاقة التشابه

صالح البلاغيون المتأخرون من أتباع السكاني الشبه والاستعارة، والكتابة، والمجاز في قسم واحد هو علم البيان، فاصدين بذلك إلى أن هذه الأقسام البلاغية للصورة، إنما هي مترتبة خاصة في التعبير، كتكسب الصافي فطيل إضاح، أو بيان⁽¹⁾ وقد عرفت الخطيب القزويني علم البيان بأنه علم تعرف به إدراك المسمى الواحد بطريق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ودلالة اللفظ إنما على ما وضع له، أو على صورة⁽²⁾

إن الصورة يكون لها نوعان بلاغيان، هي تشابه الظاهر في الدلالة، أو تحوير فيها⁽³⁾. وإذا ما نحن تفحصنا العلاقات الرئيسة في الصور البلاغية، وجدناها لا تخرج عن علاقتين اثنتين: علاقات التشابه، وعلاقات التداخي

فعلاقات التشابه تشمل التشبيه، والاستعارة، أما علاقات التداخي فيدخل تحنها الكتابة، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي⁽⁴⁾.

وتختلف علاقة التشابه عن علاقة التداخي في كون الأولى مثل نظاما معينا مستقلا عن الآخر، وإن هو شبهه، بينما يتمي كل من الطرفين في علاقات التداخي إلى نظام

(1) الصورة القليلة، ص 111

(2) الإضاح في علوم البلاغة، ص 201

(3) الصورة الصافية، ص 10

(4) خصائص الأسلوب في الشروعات، ص 141، والصورة العتيدة، ص 10

واحد⁽¹⁾ فالأول نشي على التقريب بين نظامين مختلفين متشابهين، بينما تقوم الثانية على
 التقريب بين صورتين مختلفتين، ولكنهما من نظام واحد⁽²⁾
 ولا بد أن نشير من البداية إلى أننا سندرس الصورة البلاغية مراعين المعنى الذي
 أرادته الشاعر. وليس تطبيق تعريف علماء البلاغة حرفياً، لأن ذلك قد يفقد الصورة دلالتها
 وتأثيرها، بل قد يفقدنا روحها وجمالها أيضاً فلم أخفنا قول الشاعر: فحالت خراسان على
 علي أنه استعارة مكنية. للمعبى ما في هذه الصورة من دلالة وتأثير، وروحي وجمال، فلشاعر
 لم يفقد تشبيه خراسان بالإنسان، فحالف التشبيه وليس على ما يبدؤ عليه، بل أراد نسبة
 الفعل إلى آخر إنسان التي لم تقم به فعلاً، فهي إننا نحاز عظمي

1 - التشبيه

يقوم التشبيه على ربط علاقة بين شيئين المتشابهين في صفة، أو أكثر، بواسطة أداة⁽³⁾
 وقد جاء في كلام العرب بغير أداة⁽⁴⁾ ولا نشي بالتشبيه العلاقة بين طرفي التشبيه على التعاقب،
 وإنما على المقارنة لأنه لو طابق تشبيه شيئين من جميع جهاته، لكانا إياه⁽⁵⁾، أي إن العلاقة
 بينهما علاقة مقاربة لا علاقة اتحادية⁽⁶⁾
 وقد كان التشبيه شيراً لدى القدماء والبلاغيين الأولين، وأفضل التشبيه عندهم ما
 أوقع بين الشيئين المتشابهين في الصفات أكثر من التماثل فيها، حتى يندمج بهما إلى حد
 الاتحاد⁽⁷⁾ ويظهروا إلى التماثل - خاصة - على أنه شرفاً للقدرة لأنه يفاضل قوى المعاني

(1) - أحمد، ص 147
 (2) - أحمد، ص 147
 (3) - نظر الإيضاح في علوم البلاغة، ص 203، والصورة العامة، ص 172
 (4) - كتاب المصاحف، ص 284
 (5) - المعنى، ص 281
 (6) - عند الضاح لا تشي المصطلحات البلاغية والتفدية في صفة أي لهما، فإن المماثلة، القاهرة، 1442 هـ، ص 96 والصورة
 العامة، ص 172، وص 174
 (7) - عند الضاح، ص 124

في النصوص³³، وربما يعود هذا الاهتمام بالشبه أكثر من الاستعارة إلى أنه كان أكثر شيوعاً
 منها في المصنوع الكلاسيكية التي يكون فيها الشاعر - عادة - أقل جهداً في الخيال³⁴
 وليست ظاهرة الشبه وفقاً على الشعر، فهو أقرب أنواع التصوير اطرافاً في كلام البشرية
 عامة، المصنوع والمفرد، على حد سواء³⁵. وقد لزم البلاغيون التشبيه اقتساماً، باعتبار
 طريقتيه³⁶، وباعتبار وجه الشبه³⁷، كما ناقشوا ألبطع التشبيهات وأحسنها، وأردأ التشبيهات
 وأقبحها³⁸.

1.1. التشبيه في القصيدة:

وظف التشبيه في هذه المراتب أربع (4) مرات، يساوي (05,63) % من مجموع الصور
 البلاغية البالغ إحدى وسبعين (171) صورة بلاغية.

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| 33- مما كنت شعري، على نظيرت الراسي | ومن الخمرية، أو أخصت بطلع كما هيا |
| 40- وما كنت شعري، على بطنك أو مالت | كما كنت ليو فالتوا نعتك بالهيا |
| 41- لئن جلت قد صرنا، الراسي مولى | أحسنا المصنوع المظلم هيا |

ضمي البيت السادس والثلاثين تشبيهات، الأولى في ربحي الحرب، والثاني في أخصت
 بطلع كما هي، والأولى منهما ربحي الحرب تشبيه بليغ، من باب إضافة المشبه إلى المشبه به،
 فقد شبه الحرب بالرحى، وحذف الأداة ووجه الشبه، فالرحى تطحن الحبوب، والحرب

الإيضاح في علوم البلاغة، ص 203.

الصورة القبيحة، ص 199.

تخصص الأسلوب في فنونيات، ص 142.

الخط، ميار الشعر، ص 21، والإيضاح في علوم البلاغة، ص 207.

الخط، كتاب الصانع، ص 167 - 270، والإيضاح في علوم البلاغة، ص 214 - 236.

مراجع كتاب الصانع، ص 262 - 264، ومن 180.

نظم الثاني. وهذا النشيد عند البلاغيين يُخرج ما ليس له قوة في الصفة إلى ما له قوة فيها. صفة الطمر في الرأس أقوى وأوضح منها في الحرب. وهو تشبيه منهك لا ابتكار فيه، انزعجه العرب من بيتها، وما انحطت به معرفتها^(١) قال زهير بن أبي سلمى (من الطويل)

طمركم عيون الراحسي، وفالها
ولفح كشافاً لم تشج فشم^(٢)

وفي البيت تشبيه آخر في أصح بخلع لما هي والخليفة وإن كان في هذا التعبير قوة التشبيه، إلا أنها لا تكاد تلمس لمرأ للضال فيه، فقد جاء باعناء وكل ما يقبه هو السؤال إذا ما كانت الحرب قد لغت أم بقيت على حالها^(٣) وما أجوز مثل هذا التعبير إلا بسنن تشبهاً

النشيد الثالث في البيت الحادي والأربعين

المسوى ليت شعري هل يكت لم يكتلم
لما كنت لو غالوا نعيك يا كبا

مضمون هذا البيت هو السؤال عن قبعة يكتأ أم عليه، فهل منكبه مثلما كذا سيكتها، لو بلغه نعيها^(٤) صحيح إن هذا التشبيه يكشف عن تطلم الشاعر إلى معرفة درجة حزن أم عليه، ولكنه مع ذلك لا يقدم لنا معرفة جديدة.

أما رابع تشبهاً القصيدة، فقد جاء في البيت الثالث والأربعين:

43- ثري جدياً قد جرت الريح فوقه
غباراً كلون الفسلاسي غابا

(١) كتاب الصامى، ص 264

(٢) جبار الشعر، ص 15

(٣) شرح المثلثات السبع، ص 148

فقد شئت القبار مخمرة الشفق^(١)، وهو تشبيه وقع من ناحية اللون، فالعلاقة بين
الغبار والشفق هي اشتراكهما في اللون الأحمر. وهذا التشبيه لا يكشف لنا عن شعور، أو
إحساس معين يخص به الشاعر، ولا قرابة معنوية بعيدة، أو وضع عامضا.

وإذا كان علماء البلاغة - كما أسلفنا - قد اعتصموا بالتشبيه وعظمته قدره، فذلك أنه
يشرح المعنى مما لم تألفه النفس إلى ما ألفته^(٢)، وتقرّب المشبهة من فهم السامع^(٣)، فإن
التشبيهات في هذه القصيدة لم تحفل لنا من تلك الرطائف - إذا ما استحيينا كما كنت لم
يأتوا نعيمك بالياء، حيث يكشف عن تطلمع الشاعر إلى معرفة درجة حزن أمه عليه - فهي
تظهر لنا الشاعر لم يقصد بها التشبيه أصلاً.

وأخيراً نخلص إلى تسجيل الملاحظات الآتية:

الأولى: ندرة ظاهري التشبيه في هذه القصيدة، على الرغم من شيوعها في العصور
الكلاسيكية. ويمكن أن نجد تلك الندرة بسبب أساليبنا في هذه المراتب، بوصفها خروجاً عن
النظم للوقوف في عصر الشاعر.

والثانية: استعمال أداة واحدة، وهي التكافؤ.

والثالثة: تمثيل في أحد التشبيهات الأربعة لم توظف بكونها أداة للكشف عن معنى
آخر، ولا وسيلة للكشف عن بنية الشاعر، وعواطفه.

أما الرابعة، فتظهر في مواقع تلك التشبيهات. فقد وردت في النصف الثاني من
القصيدة، من البيت السادس والثلاثين إلى البيت الثالث والأربعين، أي في مجال لا يتعدى
ثمانية أبيات.

(١) لسان العرب، مادة فشفق، ج ١١، ص ٥٥٨.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٥٥.

(٣) المصدر، ص ٢٥٤.

مختصر الأسلوب في التوقيعات، ص ١١.

2- الاستعارة:

الاستعارة في حرف البلاغيين من المجال العلمي⁽¹⁾ والمجاز عند الحقيقة والحقيقة
الكلمة المستعملة فيها وأضيف له في اصطلاح به التعاطف⁽²⁾ أما المجاز، فهو العاد
باللفظ ما يوجب أصل اللفظ على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جازوا به مكان
الذي وضع فيه أولاً⁽³⁾

ويرى المحققون - ومنهم إبراهيم النيس - أن الحقيقة لا تعصو أن تكون استعمالاً
شائعاً مألوفاً للفظ من الألفاظ وليس المجاز إلا انحرافاً عن ذلك المألوف الشائع، وشروطه أن
يتم في ذهن السامع أو القارئ مذهباً أو طريقة، أو طرافة⁽⁴⁾

ويرى بعض الباحثين أن كل تعبير يستعمله - فيما عدا شيئاً قليلاً منها في البداية -
يخبر استعارياً⁽⁵⁾ فما هو حقيقة اليوم قد كان مجازاً يوماً ما فما المجاز القديم مضيء إلى الحقيقة
والحقيقة القديمة قد يكون مضيئاً إلى الزوال والاندثار⁽⁶⁾

وللاستخدام الحقيقي للفظ شروطه، كما أن للاستعمال المجازي شروطه، فقاعدة
الأول أن يستخدم اللفظ فيها ويضع له بديلاً أي أن يكون ذا وظيفة إشارية محضة أما
الثاني، فهو وجه التقى الشاعر أن يعمل الاتصال بين الدلالات والمعاني ظاهراً واضحاً يفهم
السامع بسهولة عن طريق القرينة المجازية⁽⁷⁾

(1) لاحظ تصوير مفهوم الاستعارة عند بعض القدماء، على ما مر من بعض مصطلحات الإعراب على ما يعرف بالاستعارة
ويطلق مصطلح الاستعارة على ما يعرف بالتحليل، ينظر الصاغبي في منه اللغة، ص 197 - 198، وص 153 - 154
أما أبو جلال، فله مصطلح الاستعارة، ص 250 ينسب الاستعارة والتحليل، ويوضح ذلك من التواتر على ما قاله
المؤرخ ينظر كتاب الصاغبي، ص 205

ينظر الشيخ، ص 2 - ويوضح العلوم، ص 153 - والإيضاح في علوم اللغة، ص 250

أبو جلال، ص 221 ينظر، ويوضح العلوم، ص 153 - والإيضاح في علوم اللغة، ص 253

ص 249 الألفاظ، ص 129

الصورة الأدبية، ص 129

دلالة الألفاظ، ص 131

الصورة الفنية، ص 213

ويتميز البلاغيون بين عمريين من المجاز: مجاز من طريق اللفظ، ومجاز من طريق المعنى والمفعول^(١) والمجاز اللفظي مختص باللفظ، أما المجاز المعنوي فهو مختص بالمعنى من الكلام^(٢)

والمجاز اللفظي إما استعارة، وإما مجاز مرسل. وفي الاستعارة يتم نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض^(٣) وتقوم العلاقة فيها على التشبيه بين المستعار له، والمستعار منه^(٤)

وقد كان للشيخ عبد القاهر الجرجاني الفضل الكبير في الكشف عن حقيقة الاستعارة، فقد كان البلاغيون قبله يؤثرون التشبيه عليها، فتدأ من جعفر أثار إليها بشيء من الاستعارة بوصفها من عيوب اللفظ في حديث عن المعاطلة^(٥) وما أعرف ذلك إلا ما سمي الاستعارة^(٦)

أما ابن طباطبائي العلوي، فلم يذكرها لا لغرض، ولا بشر. وقد ميز الشيخ عبد القاهر بين نوعين من الاستعارة: الاستعارة المباشرة، والاستعارة غير المباشرة. ويقصد بغير المباشرة التي لا تنطوي على جمال فهي: كوضع أسماء كثيرة لحصو واحد باختلاف أجناس الحيوان، مثل: المتفر للبعير، والشفة للإنسان. أما المباشرة فهي تلك التي تعيد معنى ما كان ليحصل لولاها، وجعلت تلك الفائدة التشبيه^(٧) ويرى أن الثانية هي الجديرة بالاعتناء^(٨)

كما يرجع إليه الشيخ عبد القاهر الفضل في تمييز الاستعارة التصريحية من الاستعارة اللمكية إذا رجعت في القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المفرد من كل استعارة محيد، وجدته بآتيك عقوا... وإن زمت في القسم الثاني، وجدته لا يواتيك تلك المواتاة. وإنما يتراهي لك التشبيه بعد أن تحرق إليه سترأ وتعمل تأملاً وفكراً^(٩)

(١) أسرار البلاغة، ص 226

(٢) ص 227

(٣) كتاب الصنائع، ص 293

(٤) بطل أسرار البلاغة، ص 17 والإيضاح في علوم البلاغة، ص 254

(٥) لغة الشعر، ص 174

(٦) أسرار البلاغة، ص 23 - 24

(٧) ص 30

(٨) ص 32

وقد بالغ البلاغيون المتأخرون في تقسيم الاستعارة المسماة بظاهرين إليها من زوايا عدة من زاوية المستعار، ومن زاوية المتعلقة بطرفي الاستعارة، ومن زاوية اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة.

فمن زاوية المستعار، فنسجوها إلى نصريحية، وممكنة.
أما من زاوية المتعلقة بطرفي الاستعارة، فقد نسجوها إلى: مطلقة، ومعمولة، ومترشحة.

أما من زاوية اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة، فنسجوها إلى أصلية (إذا كان اللفظ جامداً)، ونسجية (إذا كان اللفظ مشتقاً).⁽¹⁾

وزادوا بأن نسجوها باعتبار الطرفين، وباعتبار الجامع، وباعتبار الطرفين والجامع⁽²⁾ باعتبار الطرفين نسجوها إلى: عامة، ووقالية.

وباعتبار الجامع (النوحه الذي يقصد إشراك الطرفين فيه) نسجوها إلى: داخل وخارج، وعامة وخاصة.

ونسجوها باعتبار الطرفين والجامع إلى: استعارة محسوس محسوس بوجه حسي، واستعارة محسوس محسوس بوجه عقلي، واستعارة محسوس محسوس والجامع بعضه حسي وبعضه عقلي، واستعارة معقول لمعقول، واستعارة محسوس لمعقول، واستعارة معقول لمعقول.

ونحن في بحثنا هذا لن نهتم بتلك التفريعات، لأنها لا غيلنا شيئاً في دراستنا، وسنكتفي بالنظر إلى الاستعارة من حيث كونها نصريحية، أو ممكنة، وتركز اهتمامنا على وتطبيقها الأسلوبية في الخطاب الشعري.

⁽¹⁾ انظر الإيضاح في علوم البلاغة، من ص 270 إلى ص 289. وأحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة (البيان والبيان والبيان) دار الفقه بيروت، أو ط 1، ط 2، من ص 249 إلى ص 258. وخصائص الأسلوب في الشعر نجات، ص 162.

⁽²⁾ انظر الإيضاح في علوم البلاغة، من ص 270 إلى ص 278. وعلوم البلاغة، من ص 245 إلى ص 249.

2. القيمة الأسلوبية للاستعارة:

ذكرنا بأن الشيخ عبد القاهر كان أول من دلت على قيمة الاستعارة بعد أن كانت لا تلقى الفبول الحسن عند البلاغيين والنقاد الأوائل، وقد بين قيمتها في قوله: «ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدقة الواحدة عدة من الثروة، وتخرج من العنق الواحد أنوعاً من الثمر»⁽¹⁾ وقد عدّها البلاغيون - وهي ضرب من الجاز - أبلغ من الحقيقة⁽²⁾، وهي أفضل الجاز، وليس في حلي الشعر أصعب منها⁽³⁾، إلا أن منهم من شبه إلى خطورة هذا الحكم العام، فزاد عليها إلى ما تضمنته من فائدة، ولولا الاستعارة المصية لتضمن ما لا تضمنه الحقيقة من زيادة فائدها، فكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً⁽⁴⁾، وما اتفق أبو تمام إلا بسبب إصراره في استعمال الاستعارة⁽⁵⁾.

وإذا كان البلاغيون يعدّون كلاً من التشبيه والاستعارة صورةً بيانية، وأنهما جميعاً يخرجان الأغصان إلى الأوضح⁽⁶⁾، فإنهم فضّلوا الاستعارة على التشبيه، ذلك أنها في طرهم كمثل مرحلة الصعود الفكري، والدقة الفنية، وقوة التصوير، وبعد الخيال⁽⁷⁾، والحقيقة أننا نجد النظرة نفسها عند المحققين⁽⁸⁾، وحرارة تلك النظرة إلى كون التشبيه يوقع الاختلاف بين الطرفين ولا يوقع الاتحاد، بينما تلغي الاستعارة الحدود بينهما⁽⁹⁾، وبذلك فإننا نواجه في التشبيه طرفين مجتمعين، بينما نكون في الاستعارة أمام طرف واحد حل محل الآخر بسبب

(1) أسرار البلاغة، ص 30.

(2) الصدقة، ص 223، والإيضاح في علوم البلاغة، ص 310.

(3) الصدقة، ص 229.

(4) كتاب الصائغين، ص 295، ونظر: دلائل الإمعان، ص 82.

(5) نظر: كتاب الصائغين، ص 334، وص 337.

(6) الصدقة، ص 242.

(7) حين الإيجاز حسن: كتب العرب في عصر الحضارة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1984، ص 79.

(8) نظر مثلاً: الصورة الأدبية، ص 47، والصورة الفنية، ص 167، وخصائص الأسلوب في النثر، ص 162.

(9) الخصوميات البلاغية والنقدية في صيغة أبي تمام، ص 97.

من التشابه^(١١) ولعله لا يحسن علينا ما في هذا التفصيل المطلق للاستعارة على التشبيه من
 اعتمادنا فلو كانت الاستعارة أبلغ من التشبيه لما جاء منه تسمية في كتاب الله ولا في كلام
 علماء العرب - شعراء وشعراء - فلا ينضم (فإن النظر إلى القضية من هذه الزاوية من
 الأجدى النظر إليها من زاوية الوطيدة. قال الشيخ عبد القادر ليس ذلك لأن الرواية من
 هذه الأمور يغيب زيادة في المعنى بقية لا يتبعها خلافة بل لأنه يغيب تأكيداً لإكتمال المعنى لا
 يتبعه خلافة^(١٢) وطول في موضع آخر. واعلم أن من شأن الاستعارة أنك للمعاني
 أو تلك التشبيه إحقاقاً إردادات الاستعارة معنا حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان
 الكلام قد ألف غالباً. إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه الصريح
 ويلفظه السمع^(١٣)

ومن هذين النقصين يبدو لنا أن عبد القادر يرى أن وظيفة التشبيه غير وظيفة
 الاستعارة، إلا أنه يهملها في تأكيد المعنى. بيد أن وظيفة الاستعارة تكمن في أنها تغيب معنى
 جديداً إذ فيها يفقد كل طرف شيئاً من معناه الأصلي. ويتكسب معنى جديداً نتيجة
 لتضافته مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتعامل بدوره مع السياق الكلامي
 للعمل الشعري أو الأدبي^(١٤)

إن الاستعارة وسيلة فنية من وسائل اختراع الصور، وانتمائها من جريبات
 متفرقة^(١٥) ولا يمكن النظر إليها على أنها عنصر إيقاعي من باب الزخرف^(١٦) فـ الاستعارة
 البليغة في الشعر تحرك مشاعرنا، وتثير عواطفنا، بحيث إنه يستحيل التعبير عن هذه الاستعارة
 بطريقة عقلانية ومنطقية بحتة. وهي تثير عواطفنا لأنها تحرك أو توقف فيها شيئاً ما في أعماق

الصور الفنية. ص 176. و ص 178

اللائل الإحصائية. ص 400 - 401

فنية. ص 402

الصور الفنية. ص 226

البيانات الفنية للصور الأدبية في الشعر. ص 161

الصور الأدبية. ص 147. والصور الفنية. ص 383. والصور في الشعر العربي. ص 38

أعماق قلبنا بحب سمجته روحانياً⁽¹¹⁾ وحتى نحرك قلبنا الاستعارة ذلك الشيء الروحاني، لا بد أن تكون حبة نائي بطلب من المقام، بحيث لا يمكن أن يحمل عليها غيرها⁽¹²⁾ فمن الاستعارات ما هو عامي متداول، وما هو خاصي نادر⁽¹³⁾

ويميز النقاد الحديث بين الاستعارة الميتة التي تخلت اللفظ، ويردهم بها الحديث العادي، ونكاد نحضي في ثنائها الكلام دون أن يكون لها أي تأثير أو فاعلية، والاستعارة الحية النابضة التي لها فاعلية وتأثير⁽¹⁴⁾

2.2 الاستعارة في القصيدة

وظفت الاستعارة في هذه المراثية أربع عشرة (14) مرة. وهذا الجدول يحدد مواضعها، ويبين نوعها

| النوع | الاستعارة | نوعها |
|-------|-------------------------------|-------|
| 2 | قلبت القلب لم يقطع الركب فرجة | مكنية |
| 3 | أشد الغصا والشيء الرقاب | مكنية |
| 4 | يسبب الضلال الخطي | مكنية |
| 5 | سجاني الحوى | مكنية |
| 6 | أعنت الحوى لينا وعاني برغبة | مكنية |
| 7 | كنت من بني عرسك | مكنية |
| 11 | الحوى من حيث يظهر صعبه | مكنية |
| 12 | السيف والرمح الرنخي باليا | مكنية |
| 16 | شراوات جنة مبرو ضلبي | مكنية |
| 18 | فنا الموت | مكنية |

⁽¹¹⁾ دليل الدراسات الأسلوبية، ص 161

⁽¹²⁾ أ. ش. التي للصورة الأدبية في الشعر، ص 168

⁽¹³⁾ دلائل الإعجاز، ص 81

⁽¹⁴⁾ الصورة الفنية، ص 247

| البيت | الاستعارة | نوعها |
|---------|-----------------|--------|
| 20 | استل رمسي | مكب |
| 29 | استعارها الوحش | مكب |
| 36 | هل نظرت الرّسم؟ | نصريجة |
| 44 | رفعة أسرار | مكب |
| المجموع | 14 | |
| المكب | النصريجة | |
| 11 | 01 | |

وملاحظ عينة الاستعارة المكبة ، حيث بلغت ثلاث عشرة (13) استعارة، أي ما يشكل نسبة 192.83 من مجموع الاستعارات. مما لا نغفل إلا على استعارة نصريجة واحدة، أي ما نسبته 07.14 % من مجموع الاستعارات. وتتميز الاستعارة المكبة بدرجة أوغل في التعقيد، مرجعه إلى خطاب المستعار وخلاوة بنفسه ملامحاته غلقة، مما يفرض على المتقبل تحطفي مرحلة إضافية في العملية الدلالية التي يتكشف إلزامها حقيقة الصورة⁽¹⁾ ونرى أن من الضروري في الوقوف عند استعارتين جيتس كان غصا ناتجاً وفاعلاً أولاًهما تلك الواردة في البيت السادس

أجبت الهوى لساناً غاسي برقريه
تقننت منها، أن الأم، ومثله

في هذا البيت استعارة مكبة مزدوجة، فقد شبه الهوى بالإنسان الذي يتكلم ويأدي كما شبه الزفرة بالكلام الذي يُجاب به.

(1) جيتس الأسلوب في التوفيق ص 165

وتلك هي حقيقة هذه الاستعارة في أنها تعمل على محور الاستدالي وهي ثاني حقيقة
من نظرية الدلالة للجملة^{١١} فمن تتوقع كلمات تجيب بها الشاعر القوي، فإذا به يجيبه
بإضافة من أضافه

وكذلك زهرة هي التي صنعت هذه الاستعارة هذا الحبيب ودورها لا يتوقف عند
هذا وصف الواقع المشاهد وإنما يتعداه إلى وصف أحاسن الشاعر وما يتطبع في نفسه من
روح الأحياء والوطن
لما تأتتهما فقد جاءت في البيت الثاني عشر

لقد كنت من يكتفي عظمى فلم أجد
سوى السيف والرمح الرقني باقيا

وهي أيضا استعارة مكنية شئت فيها السيف والرمح بالأسان الباقي. إنها استعارة
تدل بالحياة فقد بعثت الحياة في الجماد وحملت على السيف والرمح مشاعر وعواطفه
وسودا لثرف

ولفظ باقيا هي التي صنعت هذه الاستعارة أيضا بالحياة وهي في الوقت ذاته
كسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب^{١٢} وفي هذه الصورة تطفئ لفظا السيف والرمح جزءا
من دلالتها على الشيء الجماد (آلة الحرب)، وتطفئ المشبه به (الإنسان) جزءا من دلالتها
لتأصيرة جديدة كل لحظة لا وسوء لها في الواقع، وإنما هي موجودة في خيال الشاعر
لأنهم لما شعر به نجاء ربحه وسيله.

إن هذه الصورة تتجاوز حدود التعبير عن القرية والوحدة إلى الكشف عن العلاقة
العميقة المحيطة بين السيف والرمح وبين الشاعر فقد كانا رفيقه، وهو قاطع طريق، وهما
أحدهما عزاء في سبيل الله، فطول تلك الصحبة وحميمتها جعلتهما يتحصان لفظا صاحبهما

١١- القيد الأخير من ١١

١٢- انظر الأسلوب في الترميز من (٢٠)

١٣- القيد الأخير من ١٣

التي رافقه زماً طويلاً، فقد عايناهما الصدا بعد موته، وقد سؤلان إلى من لا يخطئ
فيمنهما

ونخلص من دراسة الاستعارة في هذه القصيدة إلى النتائج الآتية:

1. فلة الاستعارات في القصيدة، فهي لا تتعدى نسبة: 19,71%، من مجموع النص
البلاغية.

2. هيئة الاستعارة المكتبة، إذ بلغت نسبة: 792,85 من مجموع الاستعارات.

3. توظيف استعارتين حركيتين، أي ما يتشكل نسبة: 14,28 / من مجموع الاستعارات، ومع
ذلك فقد كان لها أثر بالغ في رسم صورة الحزن التي تصطبغ بها القصيدة.

البحث الثاني

السمات الأسلوبية في الصور المبينة على علاقة التقاضي

حدثنا في البحث السابق العلاقات الرئيسة في الصور البلاغية بعلاقاتها السبع
بإحدى عشرة، وعلاقة التقاضي. وقد درسنا كلاً من الطبيعة، والاستطراد اللغوي، بطور مفصل على
علاقتهما في البحث الأول، أما هنا للبحث، فسنخصصه لدراسته الصور البلاغية الفنية
من ملاحظات التقاضي التي تشمل كلاً من الكتابة، والخط، والمرسل، والخط العفوي، وسبق أن
درجنا علاقة التقاضي بأنها تقوم على التفرقة بين صورتين مختلفتين، تتكهما من نظام
واحد.

1. الكتابة

لا يعدّ البلاغيون الكتابة عملاً، ذلك لأن الكتابة تعبر فيها إرادة المصنف الخلقية، أما
الخط فلا يعبر فيه ذلك.
وقد أطلق من رشيح على ما يعرف بالكتابة عند البلاغيين مصطلح الإشارة، وجعل
الكتابة والتشكيل نوعاً من أنواع الإشارة.¹⁴²
أما الشيخ عبد القاهر الجرجاني فقد عرفها بقوله: «أشارة بالكتابة» وهذا إن فُهِمَ
التكلم إثبات معنى من المعاني، فلا بد منه باللفظ الموسع له في اللغة، ولكن بجية إلى معنى
مؤكده ورواه في الوجود فهو من به إليه، ويحتمل ذلك عليه¹⁴³ وقد عرفها فداً بين جعفر
من قبل التعريف عنه، إلا أنه أطلق عليها مصطلح الإرادة¹⁴⁴ وعرفها السكاكيني بأنها
أداة التصريح بذكر الشيء إلى ما لم يذكر ما يلزمه استقلال من المذكور إلى المتروك¹⁴⁵

142- صانعو الأسلوب في الشرفيات، ص 142

صانعو النظم، ص 153 والإيضاح في علوم البلاغة، ص 341

المعجم، ص 259-258

الخط، ص 79

خط، ص 112

خط، ص 179

وهي لغة المعاصرين ومرة، وعلامة للإشارة إلى معنى من بعيد⁽¹⁾

وتنقسم الكتابة من حيث المراد بها، أي المكتبي عنه، ثلاثة أقسام: كتابة عن قصد وكتابة عن موضوع، وكتابة عن نسبة⁽²⁾

وقد اجمع علماء البلاغة على أن الكتابة أبلغ من الإيضاح⁽³⁾ وتمثل بلاغة الكتابة عتقهم في تأكيد المعنى، لا في زياته، إذ ليس المعنى إذا قلنا الكتابة أبلغ من التصريح أنك لا تثبت عن المعنى (دلت في ذلك، بل المعنى أنك (دلت في إثباته، فجعله أبلغ وأكد وأشد⁽⁴⁾) وهي من طرأ الشعر وملحجه، وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفوق المقتبرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المميز، والحادق الملمع، وهي في كل نوع من الكلام لغة دالة واختصار وتلويع يُعرف بمحلاة، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه⁽⁵⁾ (ولعل البحري (ت 284) كان يقصد شيئاً من ذلك حينما قال (من المشرح)

والشعر أبلغ تكفي إشارة وليس بالمدح طسوت خطه⁽⁶⁾

1. 1. درجات الكتابة:

لما كانت الكتابة انشغالاً في الدلالة، كان لا بد من توفر وسائط تساعد على ربط الدال بالمقلول. وتلك الوسائط قد تكثر وتكون واضحة، وقد تقل وتكون غامضة. وعلى أساس تلك الوسائط يمكن تقسيم الكتابة درجات⁽⁷⁾ وما يهمنا منها في بحثنا هذا التلويع، والإشارة، والزمن.

(1) الصورة في شعر الأقطب الصقلي، ص 54

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، ص 302

(3) دلائل الإعجاز، ص 82، ومفتاح العلوم، ص 159، والإيضاح في علوم البلاغة، ص 310

(4) دلائل الإعجاز، ص 83، ومفتاح السعد، ص 223، والإيضاح في علوم البلاغة، ص 310

(5) السعد، ص 259

(6) ديوان البحري، ج 1، ص 240، مبروك، لم يخل ذلك من 234

(7) مفتاح السعد، ص 234، ص 263، والعناصر الأسلوبية في الشوقيات، ص 173، ص 217، ص 220

1. 1. 1. التلوين: كتابة تعتمد فيها الوسائل المساعدة على رسم الدال بالمدلول، وهو أشهر أنواع الكتابة، وأقربها مأخذاً من حيث يقوم على وسائل كثيرة وأصحة تربط ذلك بالمدلول، وهذه الوسائط لا يصعب استعراضها في الدرس بحرفه قراءة لفظ الكتابة¹³.

1. 1. 2. الإشارة: دالٌّ غامض بصفة عامة، وهي درجة من الكتابة تتميز بقلّة الوسيط، وبالوضوح النسبي¹⁴.

1. 1. 3. الرمز: وهو درجة من الكتابة تتميز بقلّة الوسائط، وخفاء المدلول¹⁵ وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يتكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة¹⁶ قال تعالى: **وَإِذْ يَرْبُّ أَجْعَلْنِي نَازِمَةً قَال: يَا أَبَتِكَ أَلا تُسْخِرُنِي أَتَأْمُرُ النَّاسَ أَنْ يُسْخِرُوا مِنِّي وَأَذْكُرُ تَرْتِكُ سَخِرًا وَسَخِرَ بِأَلْعَيْنِ وَالْإِنْصَارِفِ¹⁷**

ومستطاع لفظ الرمز في هذه الدراسة على كل كتابة استعمالها الشاعرة وقامت على لفظ، أو عبارة الرمز بها متعارفة عليه، أو مصطلح عليه¹⁸.

2. 1. الكتابة في القصيدة:

لقد حفلت هذه القصيدة بالكتابات: إذ احصينا سبعة وأربعين (47) كتابة، وهي بذلك تحتل الرتبة الأولى بين صور القصيدة نسبة للمع 66.19% من مجموع الصور البلاغية، ونسبة 52.80% من مجموع صور القصيدة (البلاغية والحظيفة).
وقيل أن ندرس بعض الكتابات نورة هذا الجدول الذي يحدددها، ويسمى بترجائها وتوافرها

13. خلاص الأسلوب في الشوقيات ص 213. ينظر الصفحة من 258

14. خلاص الأسلوب في الشوقيات ص 211

15. ص 220

16. ص 238

17. ص 41

18. خلاص الأسلوب في الشوقيات ص 220

| البيت | الكتاب | درجتها | نوعها | المكتبة |
|-------|-------------------------|---------|----------|------------|
| 1 | حقائق لبنان لهذه النخبة | دعوى | عن موصوف | الوطن |
| 2 | فليت النخبة | دعوى | عن موصوف | الوطن |
| 3 | أهل النخبة | دعوى | عن موصوف | الوطن |
| | لوزنة النخبة | دعوى | عن موصوف | الوطن |
| | النخبة ليس ذاتها | دعوى | عن موصوف | الوطن |
| 4 | الله عز وجل | إشارة | عن صفا | التحريم |
| 5 | مراد الطيب الساجد | دعوى | عن صفا | التشاور |
| 10 | مراد الطيب | التوجيه | عن موصوف | الوطن |
| 11 | مراد الطيب | إشارة | عن صفا | التحريم |
| 11 | مراد الطيب | إشارة | عن صفا | التحريم |
| | مراد الطيب | التوجيه | عن صفا | التحريم |
| 13 | تكملة صفا | التوجيه | عن موصوف | المحضان |
| 14 | مراد الطيب | التوجيه | عن موصوف | الموت |
| 14 | المراد الطيب | التوجيه | عن صفا | الأرض |
| 17 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | الراحة |
| | مراد الطيب | دعوى | عن موصوف | الوطن |
| 18 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | الموت |
| 19 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | الموت |
| 20 | خطا مطبوع | التوجيه | عن موصوف | القر |
| 24 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | الشجاعة |
| 24 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | الشجاعة |
| 25 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | الجود |
| 23 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | حقة الناس |
| 26 | تكملة صفا | التوجيه | عن موصوف | الحرب |
| 26 | تكملة صفا | التوجيه | عن صفا | حسن البلاء |

| الرقم | الكتاب | درجتها | نوعها | المكتبة |
|-------|---------------------------|--------|----------|-------------|
| 16 | عقبا لسانيا | توزيع | عن صفة | اللاطف |
| 27 | طورا نوايا في خلال وسنح | توزيع | عن صفة | التعم |
| 27 | طورا نوايا، والصان، واليا | توزيع | عن صفة | الرحال |
| 28 | لعمري اظم من الزمان ليايا | توزيع | عن صفة | صم الشام |
| 30 | عقبا لسانيا | توزيع | عن صفة | الموت طريا |
| 31 | لعمري اظم من الزمان | توزيع | عن صفة | الموت |
| | وتنكر عقبا | توزيع | عن صفة | الموت |
| 33 | لا نعد | توزيع | عن صفة | الموت |
| | لعمري اظم من الزمان | توزيع | عن صفة | الموت |
| 39 | الموت نوايا | توزيع | عن موصوف | الأرض |
| 40 | لعمري اظم من الزمان | توزيع | عن موصوف | الوق |
| 45 | فقط لا لا | توزيع | عن صفة | الموت |
| 46 | بلغ اظم من الزمان | توزيع | عن صفة | الموت |
| | وحتى | | | |
| 46 | بلغ اظم من الزمان | توزيع | عن صفة | الموت |
| 47 | موت على نوايا | توزيع | عن موصوف | الموت |
| | بلغ اظم من الزمان | توزيع | عن صفة | الموت |
| 48 | عقبا لسانيا | توزيع | عن صفة | الموت |
| 49 | لعمري اظم من الزمان | توزيع | عن صفة | (دافة النظر |
| 50 | وحتى | توزيع | عن موصوف | الوطن |
| 51 | وحتى | (شارة) | عن موصوف | الموت |
| 52 | عقبا لسانيا | توزيع | عن موصوف | الوطن |
| | ولا بالوطن | توزيع | عن موصوف | الوطن |
| | 47 | | | المجموع |

وأهم ما نلاحظه من خلال هذا الجدول هو أن الكتابات عن صفة الموت وما يتعلق
 به بلغت حتى عشرة (15) كتاباً، وأن الكتابات عن الوطن قد بلغت تسعاً (9)، أي

إليهما ثلاث نسبة 151,06 من مجموع الكتابات، ونسبة 133,80 من مجموع النص
اللازمة. وهذه النسبة دلالتها في تشكيل الصورة الكلية للمعرفة التي تتمثل في ثنائية الموت
والعزة.

ونظم بدراسة بعض الكتابات في القصيدة:

1- التلويع

منه ما جاء في البيت العاشر والبيت السابع والأربعين

- 10- وفرد كبري اللذين كلاًهما علي تقبلاً واضحاً
47- وسلم علي شبحي مني لثوبهما وطبع القبر أونس عني وغالباً

فقط. كبري وشبحي في علي تقبلاً كتابة عن الوالدين، وهي تلويحاً لأنها
كتابان قريباً للمناخ.

ومن التلويع النكبة عن الحصار في البيت الثالث عشر

- 13- وأشقر خيلهم بخير عاتق إلى الماء لم يشرك له الدهر سابقاً

فقد ذكر صفتين عن صفات الحصان، وهما الشقرة، وهي لونه، كما وصفه
بالفحولة، فمن معنى كلمة خيل الفحل¹¹ وقد عدونا الكناية هنا تلويحاً لقربها، فهي لا
تحتاج إلى جهد كبير لفهم المقصود منها.

ومن التلويع أيضاً ما جاء في البيت السابع عشر

- 17- أقول لأصحابي ارفعوني لأسي بقر يعني أن سهل بنا ليا

¹¹ بحر البحر العرب لغة تعني ج. د. من 189

قوله يلمز يعني كناية عن صفة الراحة. ودمعا يرجع قريبا المأخوذ في هذه الكناية إلى
نحوها من التعيرات التي اشاع القرآن حركاتها على الألسنة. قال تعالى ﴿وَالَّذِينَ يَقُولُونَ
رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَرْوَاحِنَا ذُرِّيَةً قَرَةً خَيْرٌ وَأَخْفَقَكَ الْمُنَافِقِينَ إِنَّمَا هِيَ

42

ومن الكتابة التي بلغت درجة الإشارة لغة عربي أدبي وردت في البيت الثامن، وتكررت بخلاف شبه الجملة لغة في الأبيات التاسع، والعاشر، والحادي عشر، ونقطة أخرى في لغة العرب تعني اللزوم ما قال: وغالوا الله ذللك، أي لله جعلك يقال هذا لمن يمدح ويُعجب من عباده¹¹

والشاعر لم يستعمل هذه العبارة الممدوح ولا الممتدح وإنما استعملها للتخمس¹¹⁸
وهو بهذا الاستعمال يكون قد تراجع بالمدح عن الاستعمال الذي اتبعه العرب في تخصيصها
بالممدوح، والتعجب، فتحوط إلى الشراء

ومن الإشارة أيضا تلك الواردة في التوثيق العلمي والموسوعي

31- فَيَنْهَى أُمِّي، وَتَتَأَمَّلُ، وَتَحَالِي.

وَبَابُهَا أُخْرَى، يُبَيِّحُ الْبَوَاقِبَا.

فهي بكينة أخرى إشارة إلى امرأة ولكن من هي هذه المرأة الباكينة التي تهج
واكي؟ هل هي زوجته؟ أم هي ابنة؟ أم هي امرأة يجتأها ولا يريد الإفصاح عن اسمها؟ أم
يا امرأة الحبه، وهو يفتخر ذلك الحب، فيشير إليها ولا يتصح عن اسمها؟

16750

المجلد الثاني: ٢٠٠٩

٢٠٠٠

سواء أن عرفنا الرمز بأنه عرضاً من الكتابة يتميز بصفة الوضوح، وخفاء المدلول،
وأنكرنا أنه مطلق لفظ الرمز على كل كتابة استعمالها الشاعر، وقامت على لفظه أو عبارة
الرمز بها معارفاً عليه، أو مصطلحاً عليه.

وقد استعمل الشاعر بعض الكلمات استعمالاً رمزياً، فـ الغضا وسهيل
والرميل استعملت رمزاً للوطن. وقد يقول قائل بأن لا تعارفاً، ولا اصطلاحاً على أن هذه
الكلمات رمزاً للوطن، كما تعارف القائلون. ^{١٩} مثلاً على استعمال لفظة الأم كرمز للوطن
والحقيقة أن لا شيء بهذه الاستعمال الرمزي للكلمة، أو العبارة سوى السياق الذي وُلِّفَتْ
فيه. ثم إن الغضا والرميل متلازمان، فالغضا شجرة لا يثبت إلا في الرميل ^{٢٠} وكذلك سهيل،
فهو رمز للوطن لا لباطنه به لأنه لا يرمى في عرسه، وإنما في بيته.

ومن الرموز الطياء الساجدة في البيت التاسع، وأعطي قلوبى في البيت الثامن
والأربعين، وهذا رمزان متعارفان عليهما في الطياء الساجدة رمزاً للتشاؤم و التظير فقد
كانت العرب تظير بالساج، ومنهم من يشام بالساج ^{٢١} وتعطيل القلوب رمزاً أيضاً
متعارفاً عليه عند العرب في الطاعة، ليكون دليلاً على موت صاحبها.

^{١٩} لسان العرب مادة لطم ج ١١، ص ١٢٥ وحرر الأوب، المجلد ٢، ص 207

^{٢٠} حرر الأوب، المجلد ٢، ص 209

^{٢١} لسان العرب مادة ساج ج ٢، ص 490 - 491

ومن خلال هذا يدعو لنا

- 1- أن الكتابة قد تصدرت الصور في هذه القصيدة، فترتيبها بنسبة 66.19 % من مجموع الصور البلاغية، ونسبة 52.80 % من مجموع صور القصيدة (البلاغية والحقيقية) بعدد ستة أسلوبة في هذه المراتبة.
- 2- أنها جاءت في خدمة الصورة الكلية للقصيدة الثنائية الموت والفرقة.

2- الجهاز المرسل:

الجهاز المرسل من الجهاز اللغوي، وهو متخصص بالنظم⁽¹⁾ إذ يستعمل فيه الكلمة في غير ما وُلِّغت له في اللغة، مع قرينة تمنح لإرادة المعنى الأصلي⁽²⁾، أي إنه أسلوب من الكلام يرافقه الاستغناء عن النظم الأصلي، والتعبير عن المعنى بانعطاف بدلاً على معنى آخر في أصل اللغة، ولكنهما متداخِلان، مُتَنَحِّدان⁽³⁾.

والجهاز المرسل يعمل على التحويل النفسي وهو يعتمد على عملية ذهنية يتلقى العقل فيها وحدة معينة من الوحدات التي ينصتها مفهوم الكلمة⁽⁴⁾، وهذا يعمل الاستعارة على التحويل الاستدلالي⁽⁵⁾.

وأبرز ما يميز الجهاز المرسل عن الاستعارات كونها مبنية على علاقة واحدة، هي علاقة التشابه بين طرفيها، وهذا للجهاز المرسل علاقات كثيرة، ولذلك سقوه مرسلات، أي غير مقيّم بعلاقة واحدة. ومن أبرز علاقاته الجزئية، والكليّة، والمسيّة، والنسبية، واعتبار ما كان، واعتبار ما يكون، والحالية، والخطية (المكانية)، والآلة⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ علوم البلاغة ص 223.

⁽²⁾ نفسه ص 197 ومحتاج العلوم ص 153.

⁽³⁾ مختصر الأسلوب في التوبيكات ص 208.

⁽⁴⁾ النظرية الألفية ص 80 - 81.

⁽⁵⁾ نفسه ص 80.

⁽⁶⁾ نظم الإيضاح في علوم البلاغة ص 250 - 260.

2. 1. المحارر المرسل في القصيدة

وُثِّفَ المحارر المرسل في هذه القصيدة أربع (4) مرات، أي نسخة 105,63 من
مصرع الصور البلاغية. وهذا الحدوث يحدث مراتبها، وعلاقاتها

| المرتبة | القصيدة | المرتبة |
|---------|----------------------------|----------|
| 16 | يا صاحبي رحلي | المكتوبة |
| 38 | و حين ذلك تترك الكلام فيها | الجزئية |
| 47 | سلي على الرصد | المكتوبة |
| 45 | تعبت النظم | السأ |
| 54 | المصرع | |

والوضع الأول الذي وُثِّفَ فيه المحارر المرسل كان في البيت الثامن عشر، أي: يا
صاحبي رحلي، فقد اختلف صاحبه إلى رحله لعلاقة المكتوبة. أي: يا صاحبي في رحلي
فالرحلي مصحوباً فيه غير مصحوب، وإنما المصحوب هو الشاعر. قال الزمخشري في تفسير
قوله تعالى: ﴿يا صاحبي الشخي﴾: "أنت شغل لوري" غير أن الله الواحد القهار: "فريد
يا صاحبي في البحر. كما تقول يا سارق القيلة، فكما أن القيلة مسروقة فيها غير مسروقة.
فكذلك البحر مصحوب فيه غير مصحوب. وإنما المصحوب غير، وهو يوسف عليه
السلام".⁽¹⁾

وفي البيت الثاني والثلاثين استعملت لفظة حين استعمالاً محاورياً لعلاقة الجزئية،
ولقد بها بقر الوحش وأصعبت العيون".⁽²⁾ وهو استعمال مألوف لدى العرب. قال زهير بن
ليبي ملى: انت أفاق عا لمن الطويل

(1) يوسف / 38

(2) الزمخشري، التفسير، من طاعة طبع مصر، الجزء الأول، ص 471، وهو الاستعمال مألوف لدى العرب. قال زهير بن
ليبي ملى: انت أفاق عا لمن الطويل

(3) انظر شرح المفردات، ص 130

وقد وثقت الجواز المرسل في البيت الثاني والأربعين مرتين الأولى في أسلمى على
الرم، والثانية في أسلمى الغمام.
فالمصورة الأولى جواز مرسل علاقة لفظية، فقد ذكر المكان الرّم، إلى القبر، وقصد
صاحب القبر. أما العلاقة في الصورة الثانية أسلمى الغمام، فهي السبب، ذلك أن السبب
يكون بالظن، لا بالغمام السبب في الظن.

3- الجواز العقلي

إذا كان الجواز المرسل مجازاً لغوياً، لأنه محصورٌ باللفظ، فإن الجواز العقلي محصورٌ
بالجمل من الكلام⁽²⁾، وهذا أن كل جملة أحرمت الحكم المقاد بها عن موضعه من العقل
تضرب من التأويل فهي جواز⁽³⁾، أي إنه إساءة الفعل، أو ما كان في معناه إلى غير المستند إليه
الخطيئة، مع قرينة مانعة إرادة الإساءة الخطيئة⁽⁴⁾، والقرينة قد تكون لفظية، وقد تكون غير
لفظية، أي عقلية، كاستحالة صدور المستند إليه⁽⁵⁾، وليس عقلياً لإساءته إلى
العقل دون التوضع⁽⁶⁾.

ولعل أعم وظبط يلائم هذا النوع من الجواز من بحث الحياة في الجماد، وتحريك ما
عادته السكون⁽⁷⁾.

نفسه، من 136

أمر البلاغ، من 208، ومن 225

نفسه، من 215، ويظهر الإيضاح في علوم البلاغة، من 28

خصائص الأسلوب في الشوكلات، من 210

الإيضاح في علوم البلاغة، من 34

نفسه، من 29

خصائص الأسلوب في الشوكلات، من 211

3-1. المجاز العقلي في الفصيلة
وقد وظف المجاز العقلي في هذه المعلقة بسنة 02.81، من مجموع الصور البلاغية
وقد ورد في موضعين أو قما في البيت الكج

7- لغزني لمن غالت خراسان هاهني
لقد كنت عن يائس خراسان ثانيا

لقد نسب الفعل لغزني فاعله الخطيبي، فخراسان لم تغل هاشمه، وإنما أسند إليها
العمل، لا من باب الخطيئة. وقد يعهم البعض أن هذه الصورة استعارة مكنية شئت فيها
خراسان بالإنسان الذي يغل، وظف المتن به «الإنسان» وأظهر على ما يدل عليه (الحداد)
وهذا - لغزني - إفساد هذه الصورة، ونشوباً لروايتها و جافاً فالشاعر لم يقصد إلى تشبيه
خراسان بالإنسان، وإنما قصد أن يحتملها مسؤولية موته، نسب إليها الفعل
وقد يتبادر إلى أذهان الكثيرين أنها عبارة مرسلّة، لكنا، وليس الأمر كذلك،
إذ لو كان، للزم أن يكون القصود أهل خراسان، وأهل خراسان ليسوا المتسبين في موته.
ولعلنا من العجيب ألا يذكر الشاعر نسب موته في وثائقه علماء فما فتح باب التلويح
لدى الكثيرين ممن رَووا قصيدته

تصارب الروايات في نسب موته، فزوي أنه أصيب في الغزو خراسان، وزوي أنه مات في حصار خراسان، وقد نقلت
هذه القصيدة وزوي لا حياً، ونقل حطت لها النحلة أدخت، فاستطاع أن يقرأ من قبة الشعر والنظم، من 227، وأبو
الفرج الإصطخاني الأمازي، المجلد 2، من 221، وأبو علي الطائي، دهل الأماني والسنن، من 133، وهذه المصادر
العديدة، حركات الألف، المجلد 2، من 210 - 211
وزوي أن قرنه في الخطيئة، ثم نشر الخطيئة، بينما أنه مرضي، وما يدفع رأينا، فلما أنه لم يذكر نسب موته، فلو
مات بطنفاً حياً، لما روي - كما مر - أنها، ولم أصيب في الجرح، لذلك أوقفنا، وربما جعل من وصايا الكثرة
الألف بالراء، وألقى البيت المتأخر على من قرأه، ثم مر.

ولما لم يأت في البيت نسبه في
وخل بها جثتي، وحللت ولانها

وهذا المجاز يكشف عن الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر بين حب الوطن
والشوق إليه، وكراهية الغربة ومحاولة الفرار منها، فنسب علاقته إلى خراسان التي تثلل
الغربة.

أما المجاز العقلي الثاني، فنجد في البيت الثالث عشر:

13- والشعر حقيق بمصر عالمة إلى الماء، لم يشرك له الدهر مافيا

فقد نسب الفعل إلى الدهر، وهو ليس فاعله الحقيقي، ولم ينسب إلى فاعله الحقيقي
وهو الله تعالى. وهذه الصورة كثيرة في كلام العرب
قال خديجة بن الخزيم (ت 311 هـ) [من الطويل]

ولا تنكح - إن فرق الدهر بيننا أعم الماء والسوحه ليس بأزغا⁽¹⁾

وقال متعم بن نويرة البزيعي (ت 30 هـ) [الطويل]

ولست إذا ما الدهر أحدث نكبة، بالسوت (وزار القرائب، أخضعا⁽²⁾

وقال ليد بن ربيعة (ت 41 هـ) [من الطويل]

للاجرع إن فرق الدهر بيننا وكُلُ فني يوماً به الدهر فاجع⁽³⁾

الصلحي في لغة التمدن، ص 140

سهماء أشعار العرب، ص 268

الشعر والشعراء، ص 184

وعلى الرغم من أن الصورة مألوفة في كلام العرب، إلا أنها اكتست إجماعاً خاصاً في
السياق الذي وردت فيه، فتمثيلها بعد صورة الجوام المنكوب في فارس، وهو بحر عناله يريد
أن يروي غداً، يعطيها لمحة عاطفية حزينة، تجعل القارئ يمتدح على هذا التمهيد الذي لم
يرحم هذا الحصان المسكين.

المبحث الثالث

السمات الأسلوبية في الصورة الحقيقية

١- الصورة الحقيقية:

قرّر علماء البلاغة قديماً أن المجاز أبلغ من الحقيقة^(١) وارتبط مفهوم الصورة الفنية لدى أغلب المحدثين به، فقد اعتنوا بالخيال أكثر من غيره، إذ لم تذكر الصورة عندهم إلا بطريقته، فهو عمود الصورة الأدبية عندهم لا يعرفون غيره، ولا نجد الحقيقة مكانها عندهم بجانب الخيال إلا عند القليل منهم^(٢) فالبلاغيون الجدد يقصرون البلاغة على الاستعارة والكناية^(٣)، بيد أن الصورة في حقيقتها ترتبط بكل ما يمكن استحضاره في الشعر من مميزات^(٤) ولذلك دعيت كقولين مترادفين إذ أن نظرنا إلى لفظة صورة على أساس لها تضمن كل صورة خيالية مهما كان مصدرها^(٥)

وإذا كانت الصورة من أهم عناصر الجمال في الشعر، فإن الأثر الجمالي قد يوجد في نظم مجرد عن الخيال، وفي صورة تعتمد على الحقائق، لأنه يوجد فيها من الجمال والروعة ما يقوم مقام الخيال^(٦) فالصورة الحقيقية إذن قد تنتمي للمجاز^(٧) وهناك مقولة تنص على أنه كلما قرئت اللفظة من وضعها البدائي، كلما كانت تصويرية، ونتيجة لهذه المقولة، نحن كلما اقتربت - تاريخياً - من النصوص الفنية حديثة العهد بكتابة اللفظة الأولى، وجدنا التصوير فيها أغلب من التحرير العقلي، ولذلك نكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي

ينظر دلائل الإجماع، ص 82 م السند، ص 223 الإيضاح في علوم البلاغة، ص 319

النقد الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 83

نظر الدراسات الأسلوبية، ص 71

الشعر العربي المعاصر، ص 141

نظر الدراسات الأسلوبية، ص 64

النقد الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 83

الصورة الأدبية، ص 187

والفهم بتفصيل بمعنى تلك الصور الحقيقية ومنها تلك التي في البيت الخامس

١٠- دعاني الهواء من العمل ونمي وصحني
على الطريق، فالتفت ورأيتها

جاءت هذه الصورة الحقيقية وبدأت على صورة بلاغية سابقة دعاني الهواء. وقد
جئت لها حركة الشاهر وهو ينفث بصره. وبعد أن التفت في السباق بين الصورتين
للبلاغية والحقيقية، فالتفت لتتبع من الأول
وفي البيت السادس

١١- ألفت الهواء لنا الضمير وعبره
تسبخت ولهبة، أن الأم، وفالسيا

وهي صورة حصرية صورية في السادس، وهو ينفث دهرته الحارة النبعة من أعماق
الصدف، تلك الزهرة التي أحاط بها الهواء في السماء. وهذه الصورة تكثف لنا عن رقة شعور
ورعافة حسية، وفي الوقت نفسه تنم عن البراءة والخلق. فمن قال إن الهواء لا يخلب الرجال؟
إنه يفعل بهم ما يفعل! ولكنهم يستحيون أن يظهر عليهم علامات الخضوع.
وفي البيت الثالث عشر

١٢- وأتفكر عظيمي تجسروا هائلة
إلى السماء، لم يشرك أنه السطر سابقا

لعل هذه الصورة أكثر الضمير تأثيراً في القصيدة كلها، فهي تنم عن إحساس فارسي
سلم بسقط صريعاً، وهذا هو جواده الذي كان معزراً بحر عنائه متاثلاً، يريد أن يطفئ ظمأه،
ولا يحذ من ينزع عنه لجانه. فإن كنا لا نأسي للفارس الصريع، أملاً نأسي لهذا الجواد
الأصيل ١٢

ومن الصور الخفية الصورتان اللواتي في البيت العشرين والعاشر

- 20- ولولا ما سئل روحه فيها
اسم القبر والأفنان، ثم بكيا لها
21- وعظا بالمرأة الأبية سحجي
ورثا على نفسي فسطر دافعا

في هذين البيتين تصويراً لرأس الذئب، من حفر القبر، ونهشة الكفن. إنها صورة
جذرية حربية، وما يربطها حراً طوله من رقيقته إلى بكائها فكأنه يستجيبهما البكاء، فهو
هنا حروباً لا أحد يكرهه
وفي البيت الثالث والعشرين

- 22- غشائي، فخرتني شراي إلىكم،
فقد كنت قبل اليوم، صعباً قايماً

ألا نبحث هذه الصورة على الحزن والأسى، ونحن نرى في العزيم ذليلاً يجر
من ثوبه حراً، وقد كان صعباً الراس بالأسى القريب؟

وفي البيت الرابع والثلاثين

- 34- غداً ضم، يا لهفة نفسي على غدا،
إذا أذلجوا عني، وخلفت ثاويها

لنحمل هذه الصورة الحسرة والخوف، والفرح من الجهول، وقد شئت بعبارة تلك
على ذلك يا له نفسي، فالرفاق قد ماروا ليلاً تحت جناح الظلام، وها قد بقي وحده حروباً
يفترق.

ومن هذا التحليل لهذه الصور الحقيقية يبدو لنا أنه قد كان لها دور بارز في تشكيل
التي في هذه المراتبة. لقد كانت صوراً تقطر ألماً وحرماً، فكان لها الدور الأبرز في
الصورة الفنية بلون الحزن، أكثر من التشبهات ومعظم الاستعارات. ولذلك يمكن لنا
إدراك الصورة الحقيقية في هذه المراتبة قد قامت بدور واسم الأديبة فتاير، وجمال
التي في هذه الكتابة يرجع بقدر كبير إلى الصورة الحقيقية.

المبحث الثاني

الصورة الكلية : عناصرها ، وخصائصها ووظائفها

المبحث الأول

عناصر الصورة الكلية

مظهر الصورة الكلية :

قدما قال السكاكي إن إبراز الشيء جملة سهل من إدراكه مفصلاً^(١). ويؤكد المحققون المهتمون بدراسة الصورة الكلية في الشعر على ضرورة النظر إلى جملة القصيدة، لا إلى أبياتها مفردة. بل هي صورة كلية عامة تمثل مجسمها من نصيب الشاعر^(٢).
فالصورة الكلية في الشعر تشكل من مجموع الصور الجزئية، فهي صورة كلية ذات

لغز

وإذا كانت الصور الجزئية التي تشكل في مجموعها صورة كلية نسيم في تعريفنا لصفة الشاعر، إلا أنها لا تصح ذلك مفردة، بل يشار إليها مع غيرها من الصور وتفاعلهما التام مع السياق^(٣). وبذلك تنشع صورة جديدة كل لحظة^(٤). وتقوم فيها الصور الجزئية بأدوار الألوان والخطوط في الرسم^(٥)

محتاج المصنف من ١٩٥

البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، من ١٩٩، ينظر النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٣

الصورة الشعرية، ص ١٩٤. والنقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٢

نفسه، ص ٤٤٢

نفسه، ص ٤٤١

وقد تساعد على تكوين الصورة الكلية وحدة الموضوع، والوحدة العنصرية في
 القصيدة. وإذا كانت وحدة الموضوع بمرآة التسم بها الشعر الحسنة إلا أن بعض شعراء
 القديم لم يراعها، فخلق الصورة الكلية^(١) إلا أنه لا يمكن بحال الادعاء بأنه تفوق به الرضا
 العنصرية فهو شعر عفا في جوهره. وإذا كان الشعر فاجباً، فالوحدة الكلية هي أقرب إلى
 من الوحدة العنصرية للصورة بناء الحرية الشعرية عند الشاعر بناء عضواً كبناء الأعداد
 في الهندسة^(٢).

إن مرتبة مالفين الرئيس حفظت وحدة الموضوع، فهل تحفظت فيها الوحدة الكلية
 أو هل لم تلت فيها صورة كلية؟

وسقوم في هذا الفصل بدراسة عناصر الصورة الكلية^(٣) وأخصائصها ووظائفها
 إن الصورة الكلية في هذه المرتبة هي لوحة كلية حرة، محورها الأساس ثنائية المبدأ
 والحرية وهي تتكون من ثلاثة مشاهد
 الشاهد الأول الشاعري الشرقي
 الشاهد الثاني الحاضر الجغرافي الغربي
 الشاهد الثالث المستقبل وهو مستقبل
 - مستقبل جغرافي أجنبي يتصوره الشاعر ولا يشارك فيه.
 - مستقبل مجهول غريضة مفرج.

وقد تألفت عناصر متعددة تشكيل تلك الصورة الكلية الجغرافية الحرة، أعيد
 الموسيقى الخارجية والداخلية، والصور الحزبية، واللفظ الموسيقي، والعاطفة والشعور.

١- هي الصورة الكلية في الشعر، ص ٢٢٥ - ١٩٥
 ٢- هي الصورة الكلية في الشعر، ص ٢٥
 ٣- بحث في عناصر الصورة الحزبية، ص ٥٥ لا تتناول صورة البنية الحرة العنصرية. والشاعر يفتقر من البناء

الذي هو في العلاقة بغيره لم يرد في الشعر. ينظر الصورة الكلية، ص ٥٩. وكان من طائفة من الشعراء
 لم يرد من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أعادتها مع قراءتها ولم تكن حقائقاً ومرتبة في الجوانب وهو الجوانب
 صيغتهم الباقية، وينظرهم الشاعر فليس لهم صيغتهم بعدد حاد، منها وفيهم. ينظر الشعر، ص ١٥

١٦ الموسيقى الخارجية والداخلية^(١)

قد حارم الفرس حتى الإجماع في الوزن عن عناصر التجميل في الشعر^(٢) وفي الحق إن الموسيقى والكلمة المصنوعة تشكلاان العلم العناصر في الصورة الشعرية حتى إن الفارسي لا يحد بحد من ما يرجع إلى الموسيقى وما يرجع إلى الكلمة في مجال القصيدة^(٣) إن الموسيقى بمسبها الخارجية والداخلية في الشعر ليست صفة من الصفات، فكما هي لهم في صناعة التلاخم بين الموضوع، والعواطف والشاعر، فهي تقوم بطور أساسي في تكوين الصورة الكلية^(٤) وقد أسهمت كل من الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية في تكوين الصورة الكلية في هذه القصيدة.

١. الموسيقى الخارجية: وهي تلك الموسيقى الناجمة عن الوزن والقفية.
٢. الوزن اختار الشاعر المصنوع وزن الطويل مقومين العروض والضروب لرشاه نفسه. وهذا الوزن إذا سلمت تفاصيله من الترتيب وفر الشاعر سعة وأرضين صوتاً تشكل ثمانية وعشرين مقطعاً صمدية الصوت، كلها حرة من الموت، وحرقة شوقه إلى موطنه وأهله، وهو يصارع الموت خوفاً من الأوطان بعيداً عن أهل والخلان كما أن هذا الوزن يتيح له حروفاً مقبوضة وجوبا، وسرعة جوائز القبط، والقبط مناسباً لثلاثة العبيقة في النص، التسلية في الموت وقبض الروح^(٥)
٣. وقد مررت ملاحظتنا سلامة تفعيلات مطلع القصيدة، وتفعيلات مقطعها من الزخارف في الشعر لما أسهم في رسم صورة الشوق المرحح الوطن، ولشي المبتدأ، ولو ليلة واحدة قبل الرحيل الأبدي.

سما في جرس في قلب الأول السند الأسلوبية في الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية، وتاليا للتكرار غير المليم
مقتصر منها على السند الموسيقية التي لها دور في تشكيل وتكوين الصورة الكلية في هذه القصيدة
سما في جرس في ٨٩

سما في جرس في ٨٩ الموسوعة الموسيقية للكتاب ط ٢، لا سما في ٢٤٤

سما في جرس في ٨٩ الموسوعة الموسيقية للكتاب ط ٢، لا سما في ٢٤٤

سما في جرس في ٨٩ الموسوعة الموسيقية للكتاب ط ٢، لا سما في ٢٤٤

2- اللغوية: جازت قاعدة القصيدة مؤنثة، مطلقاً، وظفت الياء رؤياً لها وقد أسهمت الياء، وهي آخر حروف المقطع في تصوير آخر لحظات عمر الشاعر.

وميل أصوات اللغوية إلى الجهر والإسراع، قد أسهم في رسم صورة الحزن الحسية على القصيدة فقد بلغ عدة الأصوات المجهودة في قوافي القصيدة تسعاً وعشرين ومائتين (229) صوت مجهور، أي ما يشكل نسبة 78.47 من الأصوات القوافي

ولما يزيد صورة البكاء وضوحاً في اللغوية وفوق الألفاظ الموحية بالموت قوافي مثل المرتبة، ومنها ياقية التي تكررت مرتين، أوكية لها، وبوالها التي تكررت مرتين، ووفاتية، ويلي عظامها، والعظام البرايا

ج- الموسيقى الداخلية: كان للموسيقى الداخلية دورٌ أكثر من دور الموسيقى الخارجية في تكوين وتشكيل الصورة الفنية في هذه المرتبة.

1- دور الصوت المعزول في تشكيل الصورة الفنية: من الظواهر الصوتية التي أسهمت في تكوين الصورة الفنية في هذه المرتبة «إعادة على دورها الإطناعي

1-1 طغيان الأصوات اللينة، وقلة القوية وهي تلكها أصوات مجهورة، إذ بلغت نسبة 80.10، مما أكسب القصيدة نبرة إسراع كان لها دورٌ في رسم صورة الحزن والأسى، والبكاء والمويل، فلا عويل دون صوت مسجع؟

1-2 اختصار صوت الراء: لقد اختصر هذا الصوت التميز حصة التكرار في الرسم من تكرار فيها الحركة، أو الرسم مشاعداً متكرراً، كما في البيت الثالث والعشرين

23 - خطاني، فجزائي يسوي إليكم،
فقد كنت، قبل اليوم، متعباً قديماً

لأن اختيار لفظة تؤذي بدل لفظة تؤسي، جعل الراء تصويراً بصفتها المصيرة - التكرار - فعل الجرح الذي قد تمتد مسافة طويلة، وهي بذلك أسهمت في رسم الصورة الحزينة للفارس المغوار نجراً من نوبه منها، وهو لا يملك حولاً ولا قوة.

١- التوسيم: وظفت التوسيم الثنتين وخمسين مرة (52) في هذه الكاتبة، بنسبة 23.3% من أصوات النون في الفصيلة. وقد أسهم بصلته المبنية الفقة في تكوين صورة الحزن تلك الصفة. وتذكر بالتوسيم الذي تكرر في خمسة أبيات متتالية (24، و 25، و 26، و 27، و 28) (عطفاً، سريعاً، صمغاً، متاراً، تحلاً، ظناً، وطوراً، طلالاً، ومجمع، وطوراً، وطوراً، وحتى مستطراً، فقد أسهم هذا التوسيم المتكرر بشكل واضح في رسم صورة الكاء على تلك الصفات المقيدة بموت الشاعر.

دور الصوت في إطار اللفظ في تشكيل الصورة الفنية

وقدنا في البحث الثاني من الفصل الثاني من الباب الأول على الدور الذي أدته الصوت في إطار اللفظ في تشكيل الموسيقى الداخلية للفصيلة. ومنع هنا على إسهامه في شكل الصورة الفنية في هذه الرتبة. وسكني بالوقوف على دور التكرار، ودور المقابلة.

٢- التكرار: تكرار اللفظي الغضا والرملي. لقد وظفت الشاعر هاتين الكلمتين بكولهما زمناً للوعز، حيث إن لفظة الغضا تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، أما لفظة الرمل، فقد تكررت ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة الأخيرة. وهذا التكرار أسهم في رسم صورة الوطن، فيجعلنا نتخيله بعضاً، ورملهم، وخاصة إذا ما علمنا بأن شجر الغضا لا يستأ إلا في الرمل^(١).

- تكرار قد كنت ووطوراً تراني: فقد تكررت عبارة قد كنت ثلاث مرات في الأبيات (24، و 25، و 26)، أما عبارة ووطوراً تراني، فقد وظفت ثلاث مرات في البيتين (27، و 28). وقد كان لهذا التكرار - زيادة على دوره في بناء الموسيقى الداخلية - إسهام كبير في عرض مشاهد الماضي، وصورة المشرقة، خاصة لما اقتضت العبارة الثابتة جعل الرقعة تراني.

- تكرار مادة تب ك ي: وقد رأينا تكرار هذه المادة عشر مرات، فأدلت فوراً كثيراً في رسم صورة الماتم.

البحر المحمدي، مادة لغز، ص 128.

2-2 المقابلة: أسهمت المقابلة بنوعها: اللغوية، والسياقية في بناء الصورة الشعرية

ومنها المقابلة اللغوية التي وردت في البيت الرابع

4- ألم ترني بمنّ الضلالة بالهدى، وأصنعت في جيش ابن عقاب غازيا⁽¹⁾

ولقد أسهمت في مقابلة صورة الماضي بالحاضر، فكأننا نرى الشاعر ضالاً قاطع

طريق، ثم ما هو يُشاهد في سبيل الهدى، ومما جعل الصورة واضحة أنها ستقت بفعل الرؤية.

كما نرى أيضاً إسهام المقابلة السياقية في تشكيل الصورة الفنية، ومنها تلك الواردة

في البيت الثالث والعشرين:

23- جندار، فمخاض يشره في الكعد⁽²⁾ هذه لئلا يفر اليوم حصا ليامينا

وقد حدثت هذه المقابلة السياقية صورتين مختلفتين الأولى حاضرة لمصور - في

أولى عيني - عمر الشاعر، وتقابله التام لخاصية يراه سرّاً، ثانياً ثابته، مماثلة حيث كان
يصفى أقيانه

ثانياً: الصور الجزئية⁽³⁾

جرت العادة أن يقسم النقادسون القصيدة إلى أفكار رئيسة، على اعتبار أن الشاعر
يُعبّر عن مجموعة من الأفكار التي تُشكل بدورها فكرة عامة.

ولما أخذنا بأداء الزمن برون الشعر إننا هو التفكير بالصورة⁽⁴⁾، وأنة القصيدة في
حقيقتها ليست هي الموضوع، بل إن الموضوع هو أنفة عناصرها⁽⁵⁾، وجدنا مرتبة مالتوس
الزمن لكل لوحة متكاملة، إنها مأساة محورها ثابته الموت والغيرة. وسبق أن ذكرنا في بداية
هذا البحث أنها تتكون من ثلاثة مشاهد

(1) النجاة الأولى، ص 80

(2) صبا الشعر للشاعر، ص 240

المشهد الأول: الماضي المشرق

الشهد الثاني: الحاضر الجليلي الطهراني.

الذهاب الثالث المتعجل، وهو فسان:

١٠ - ملحق جلالتي (خارجي) بصورة الشاعر، ولا يشارك فيه.

مستقبل مجهول غيبي، مفرح

وإذا ما نحن تتبعنا حركة الصور الحزبية في الفصيدة، وجدناها تآلفت لتكمّل كل مجموعة من الصور الحزبية شريحة، ثم تآلفت مجموعاً من الشرائح لتشكل مشهداً، ثم تآلفت لتألف المشهد الكلي في الفصيدة.

الترافع^{١٠٠} التي تشكل مشاهد الصورة الكلية

الفرجة الأولى الأيات (1 إلى 3) الشروق والضحى إلى المغرب

الفرعيّة الثانيّة: الأدب (4 إلى 7) الاختلاف في حاله إلى حاله

الشرعة الثالثة: الأيمان ٨١ إلى ١١١: الشكوك والنقص على الخافض.

التربية الرابعة: الآليات (17 إلى 22) - نصية الحوت والفرقة

الشرح الخامسة الآيات (24) إلى (27) الماضي المشرق.

التريجة السادسة الأيات 201 إلى 233 الانتفال من الخاخر إلى المستقبل

الترجمة السابعة: الآيات (34 إلى 35): الجزع من المستقبل.

الشرعة الثامنة: الآيات (36 إلى 40). بين الماضي والحاضر.

الشرح التاسعة: الأبيات (41 إلى 152): وصية الخالك ومواسم الماتم

أظهر هذا المصطلح من دراسة حيدر قومي: السيادة والعمل الأهلي - دراسة بصرية شكلانية - النظرية مملكة من
السياسة مملكة مومباري. سيطرت الجرائم، هذا، 2001، من 13 أشرطة من هذه الدراسة المصطلح، وحسب، وقد
أشبهت في القسم المصغر إلى ترميز، والاختلاف في منهج الدراسة

تحليل الشرائع:

الشريعة الأولى: الشوق والحزن إلى الوطن

- 1- ألا ليت شعري، قبل ليثني ليلة
- 2- فليت الغدا لم يقطع الركب عروضة،
- 3- لقد كان في أهل الغدا، لو دنا الغدا.
- فكسب الغدا الركب إلى الغدا
- وليت الغدا عاتسى الركب لياليا
- مزاراً، ولكن الغدا ليس داليا

تشكل هذه الشريعة من صور يدعو بها الشاعر إلى الماضي ويشتغل بها من مكان إلى آخر، من الغربة إلى الوطن وهي شغوب شوقاً وحسباً إلى الوطن، يتمنى الميت فيه ولو ليلاً واحداً، يوحى الشوق كما كان يفعل في الماضي، يحسب أحمل ألامه، يتشبع بعنفوان شبابه، ويتجاوز الشوق الواقع إلى المستقبل، كما ينبغي انتقال الوطن مع الركب المسافر.

الشريعة الثانية: الانتقال من حال إلى حال

- 4- ألم تروني بعث الطفلة بالمضى،
- 5- دحلي لغوى من أهل وقي وصحبي،
- 6- أجت لغوى لنا فكتسي وفسوة،
- 7- لغوي لش خالت خراسان عاتسي
- وأصبحت في حبش ابن عفان قازيا
- سلي الطين، فالطقت وزكيا
- تقتعت منها أن ألام، وداليا
- لقد كنت من بني خراسان ناليا

نقلنا صور هذه الشريعة من الماضي إلى الحاضر، ومن الوطن إلى الغربة، إنه الانتقال الطارئ على حياة الشاعر، حيث يتحول من قاطع طريق إلى غار في سبيل الله هذا الانتقال الذي كان يجابه الموت بحراسان ولا تحلو هذه الشريعة من صور الشوق المجرع إلى الوطن فهو الأمل يدعو من بعيد، فليقت ورائه، ويجيبه بفرقة حري، تصعد من أعماق أصابعه لك تحبها غربة اليوم والسميرة.

الترجمة الثالثة: التأسف والتحسر على الحاضر.

- 8- ولله مدي يومك ترك طامعا
- 9- ودم الطيب السابحات غنية
- 10- وقد كبري المذهبين تلافينا
- 11- ودم الحوي من حيث يدعوا محابا

سبي بالعلم الرقعتي، ومالها
تجسرون التي غلتك من ودالها
علي شفيق، ناصح، قد نهالها
ودم الجاهلاني، ودم التهاكبا

ومن صور هذه الترجمة في الحاضر، وفيها تأسف وتحسر على ترك الولد والمال،
والوالدين الكبريين اللذين كلفهما دمة بعد أبعاضا نصحا

الترجمة الرابعة: مصيبة الموت و العزلة

- 12- تافقت من يكتي على، دهم أجم
- 13- واشغرت بحظهم بطر حننا
- 14- ولكن بالظرف الشبهة بسوق
- 15- صريع على أهدي الرجال بقسوة
- 16- ولما تراءت بمذاق مني
- 17- السول لا تحلي الرقصي لاني
- 18- لما صاحي وحلي منا الموت لقرلا
- 19- ألبا على اليوم، أو يظن ليل
- 20- وفوما إذا ما استل روحني، فوينا
- 21- وخطا باطراف الأمانة مطعمني
- 22- ولا تحسداني - براك الله فيكما -
- 23- فسداني، فجراني يسري اليكما

سوى السيف والرمح السوفيني ياكبا
لك الماء، اسم بترك لك الفخرافيا
عربز عليهم، المشقة، ما بيا
يسوون فيري، حيث ضم قعاليا
وخل بها جتعي، وخانت وقائيا
بسر يتي ان سليل بذا ليا
براييد، التي فقيم ليا ليا
ولا السجلاني قد يمين ما بيا
لي الفير والأفان، ثم ابكيا ليا
ورقا على عيني لظن ودائيا
من الأرض ذات الفرضي له فوسعا ليا
لقد قلت - قل اليوم - ضعا ليا ليا

تصور هذه الشريحة الحاضرة، وهي الشريحة المحورية في الفصيلة، فصورها كبرت
ثلاثة المرات والثلاثة هي أولى أكبر شريحتين في الفصيلة إذا تكوَّنت من التي عرض
(12) بيتاً

وفيها تموت الشاعرة غرباً بعيداً، فلا يجد من يكيه سوى حبه وزوجه، وهذا الجواد
المسكين الذي يجرُّ مثاقه يريد أن يظن طمأناً، ولكنه لا يجد من يفتك حبه طامناً، فطارته التي
كان يمتطي به صريحاً، فما لم يبعداً ربا للعائلة القار من صريح بصحراء مطفوءة، غرباً تام من
وطنه، ورهيباً يمدان فيه، ولكنه.

ولا تخبر هذه الشريحة من الخيل إلى الوطن - كذلك - والشاعر يعيش آخر لحظة
صبراً إذ يطلب من أصحابه أن يرفعوه عن الأرض، لعله يرى سهلاً الذي يطلع من ناحية
بلده، فظفر عينه، ونهضا نعت يروقه، ولسان حاله يقول: إذا استحال روية موطني فلأرما
يؤري فيه، ويطلع من ناحية.

الشريحة الخامسة: الماضي المشرق

- | | |
|--|----------------------------------|
| 24- قد كنت طائفة، إذا الخيل انشردت | منزهاً ندى الجهاد إلى من دعاها |
| 25- وقد كنت عموماً لدى الزمان والحرى | وعسى قسم بين الغم والجدار وإياها |
| 26- وقد كنت متبراً على الفوق في الواسي | تقبلاً على الأعداء، غنياً لسانها |
| 27- وطسوداً ترسي في ظلال وتضجع | وطسوداً ترسي، والعناق ركامها |
| 28- وطسوداً ترسي في زخى مستلوة | تخسران أطراف الزمان ليها |

تعود بنا الصور في هذه الشريحة إلى الماضي، بطريقة ما يُعرف بال *flash back*
ونرى فيها فارساً مطمأناً، كريماً جواداً، يقري الضيف، كريم الأخلاق، فصيح اللسان، مجزياً
الحياة، حلوهها ومرورها

ولموقع هذه الشريحة أهميتها فقط جاءت بعد تلك التي نقلت صورة الحاضر
 إلى الحزين، الذي يموت فيه الشاعر غريفاً عاجزاً. فكانه يغمض عينيه لنظر تلك
 الشريحة بصورة الحزينة، وكأننا نشاهد شريطاً سينمائياً.

الشريحة السابعة: الانتقال من الحاضر إلى المستقبل.

- | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| 29- ونوما على بحر الشيبك، فاسمها | بها السوخشي والبيهر الحسان الروانيا |
| 30- بلقما خلفتني بقصر- | لهو على السراج بها الشوانيا |
| 31- ولا لبا عهدي - خليلي - إني | تقطع أوصالي، وتبلى عظامي |
| 32- فتر يخدم الولدان بيتاً يحكي- | وتسخدم المهرات مني الحواليا |
| 33- يقولون لا تبعد، ولم يدعوني | وأبسر مكان البعد إلا مكانيا؟ |

نقلنا صورة هذه الشريحة من الحاضر إلى المستقبل، الذي سيباء بالمستقبل الجنائزي
 في لا يشارك فيه الشاعر. فنصور صاحبه عند بحر الشيبك يلهمان تعباً ليمعه كل حي،
 صورة وقد تركاه وحيداً بصحراء مصرية، تدمر عليه الرياح غبارها، وتقطع أوصاله وتبلى
 عظمته.

الشريحة السابعة المخرج من المستقبل.

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| 34- طفا طفا يا لطف نفسي على طفا- | إذا أذجروا عني، وخلفت تاريا |
| 35- والصبح مالي من طريقي، وتاليد- | أقبري وكان المان بالأمس ماليا |

صورة سريعة مختصرة، يمكن أن نستلها بالصورة الوسطية: تصور أخوف وجبر
 الشاعر من المستقبل المجهول بألف نفسي على الحد، فالرفاق سيذهبون ويتركونه وحيداً
 لمواجهة مصيره، وحتى ভাল الذي، جذبي كسبه، أو الذي ورثه مستقبلاً إلى غيره
 وهو لا يتوكل على المستقبل الخفيف مثلاً كما فعل في تصوير الماضي المشرق، ما
 يدل على قوة الفزع والغروب من الفكر هذا المستقبل المجهول.

الشريحة الثامنة بين الماضي والحاضر

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| 36- فما لبثت شعري على تخيرت أم سرى | و سرى الغروب أو طلعت بفلج كما عبا |
| 37- إن القوم حلوها عبيد، ولم أروا | لها غيراً من الميرون، سوا عبا |
| 38- وأميناً وثقة كذا الطلام بصلابة | سكن الحراسي سورها والأقاصي |
| 39- وعلى شرك الميرن لا تفر بالصحى | لعلها تعلم السكون القياقيا |
| 40- إذا خصب المكنس سور غيرة | بولان، عاجوا الكليات الهاربا |

تجمع هذه الشريحة بين الماضي والحاضر، كيف كانت الحياة وكيف هي الآن، وتبدأ
 بسؤال عن صورة الحرب الأهلية عالج، على تخيرت أم هي بالية كما كانت في الماضي
 وصورة القوم وقد نزلوا بشار سور الميرون، يوعين الحراسي ويضمن الأقاصي، وصورة
 الإبل تعلم الأم الحصى الصلبة، والقوم يجتمعون بين بولان وعزلة والشاعر لا يشارك في أي
 من تلك الصور، فهم على حثات الموت.

الشريحة الثامنة: وصية الخالك ومراسم نظام

- 41- بها ثبت شعري، هل يكتف أم خالك
- 42- إذا كنت فاضلي القسوة، وسلي
- 43- لوي جلتاً قد جرت السويخ فوقه
- 44- زينة الخصار ولوي لفتك
- 45- فبار الله، أما عزمت لطفك
- 46- ولع احمر بمسود تروني وجناري،
- 47- وسلم على شيمي مني فلتهم،
- 48- وعطل لفرسي في الركاب، فلتها
- 49- فلت شوي فوق رجلي، فلت لري
- 50- وبالرمل ملي لسوا لسو شهدي،
- 51- فلت لسي، والناهد، وعالي
- 52- وما كان عهد الرسل ملي واحة
- كما كنت لسو علموا اعيتك بالها
- علم السوم، أسقط الضام الفرامها
- طيراً كسوت القسطلاني فلتها
- لمر لكتها ملي العظام البوالها
- بني سالك والنوي أن لا تلالها
- ولع عسودي اليوم أن لا تلالها
- ولع كسراً وابن عسري وعاليها
- طيرة الحيداً ولكتي بوالها
- بوس من عسود المؤسكات فرامها
- بكتي وفلتهم الطيب المداويها
- والكت اعسري فليج البوالها
- نيسا، ولا بالرملي واحة فلتها

إن موقع هذه الشريحة في عظام الشكافة يجعلها تحو وصية خالك كما سيأتيها، وهي التي أكثر شريحتين في القصيدة، من الشريحة الرابعة التي صورت صفة الموت والغربة، كشاعرها تتكون من اثني عشر (12) بيتاً

وزمن هذه الشريحة هو المستقبل الخارج عن ذات الشاعر، فهو لا يشارك فيه. وقد تضمنت وصية بصور فيها طقوس مائة: فهو يتخيل كيف ستيكه أمه، ثم نقل صورة المسافر إلى بني مازن لإبلاغهم نعيه، وسلام الوذع لوالده وأقاربه، وتبليغ برده بتره لأخيه، وصورة ناقة التي غرقت ولم لركب ليعلم أن صاحبها قد مات، ثم صورة لسوء اللواتي يكت بحرارة.

ولا تخلو هذه الشريحة من صورة الوطن والحنين إليه، وبذلك تحلم القصيدة كما قلت ويرد آخرها على أولها، لتكون صورة متكاملة منسجمة

ثالثاً: اللفظة اللمحية:

اللفظة، أو الكلمة هي أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة^(١)

وقد عّد حارم الفوطاني اللفظ أحد مصادر التحليل في الشعر^(٢) فالكلمة اللمحية المعبرة من أهم العناصر في تكوين الصورة الشعرية، حتى إننا لا نكاد نفرق بين ما يرجع إلى اللفظ، وما يرجع إلى الوسيط في مجال القصيدة^(٣)، ذلك أن الكلمة لحمل شحنة شعرية، وعسية، وفكرية^(٤)، فهي تقوم بتشيط الخواص، وإغايها^(٥)، لكن الكلمة لا تقوم بذلك تكونها كلمة، بل إن السياق وحده هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تصوير موضوعي، مبرق، أو أنها قصد بها - أساساً - التعبير عن العواطف والانفعالات، وإلى إثارة هذه العواطف والانفعالات^(٦)

فجسالى الاستعارة - مثلاً - تابع أساساً ما في الكلمة من حنن، أو غضب، كامن^(٧) وقد كان للفظ دور كبير في صيغ الصورة الكلية في هذه البكائية بلون من الحزن، ما جعلها تنظر إلّا وكمدًا، وتذوب نوعاً وسمى

ويمكن أن نميز بين (١) مجموعات من الألفاظ اللمحية التي ساهمت بشكلي والف في رسم الصورة الجسالية الحزينة (شالية الموت والغربة، وما يتعلق بها من غمير وغم)، كما تسجل حضوراً مهماً للفعل الدال على الرؤية، بما يشعرون كأننا نشاهد شريطاً مصوراً^(٨)

١ - الألفاظ اللمحية بالموت

٢ - الألفاظ اللمحية بالغربة، والحنين إلى الوطن

(١) صور القصيد في النقد، ص ١١، ويظر: OYA الألفاظ، ص ٤١.

(٢) منهاج النقد، ص ٥٩، ويظر: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص ٢٥.

(٣) النقد الأدبي، المجلد ١ في التراث العربي، ص ١١٢.

(٤) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص ٤٠.

(٥) الشعر العربي المعاصر، ص ١١٢.

(٦) دور الكلمة في اللغة، ص ٦٠.

(٧) الصورة الأدبية، ص ١٢٥.

(٨) السوية والمعمل الأدبي - دراسة بصرية شكلية، المجلد ١، ص ١٤٤ - ١٤٥.

3 - الألفاظ المثلثة على التحسّر.

4 - الألفاظ الدالة على التمني.

5 - الأفعال الدالة على الرقبة.

- 1 - الألفاظ الموحية بالموت^(١) وفراقاً^(٢)، غالت، الساعيات، مالك، يكي، باليد الشعر^(٣)، صريع، قبري، فضالياً، منسي، وفانياً، الموت، ووعي، الضير، الأكفان، اكياء، مضجعي^(٤)، جراسي، خلفتسلي^(٥)، أوصائي^(٦)، عطاميا^(٧)، المراث، البعد^(٨)، يدقنوني، نعيك، باقيا، مت، الطيور، الرزم، جشقا، العطام^(٩)، البوالي، لانلقيا، لاندانيا، بلغ^(١٠)، سلم^(١١)، سطل^(١٢)، ليكي، براقيا، يكي، باليد، البواكيا
- 2 - الألفاظ الموحية بالغربة، والحنين إلى الوطن، الفضاء الطوي، نالها، خراسان، عمرو، قرة، سهيل، قرة، الرمل، فالطفا، والرمل، وسهيل استعملت - كما مر - رموزاً للوطن، وإذا وقفنا قليلاً عند لفظة الفضاء، فربما على ما تقدم هي لفعل معنى الحرق، فخطباً شجر الفضاء من أسود الخط، وباء، شدة الحرارة^(١٣) ومن الألفاظ الموحية بالغربة، مرور خراسان، وقد ترجمها بالموت، غالت خراسان عامي، وقرات عند مروري، وطقت ليهما في تشكيل الصورة الكلية المتمحورة على شائبة الموت والغربة
- 3 - الألفاظ الدالة على التحسّر على ذري، وهو (تكروت خمس مرات)، فقد بقي
- 4 - الألفاظ الدالة على التمني، ليت (تكروت خمس مرات)، لو.
- 5 - الأفعال الدالة على الرقبة، ترمي، تراءت، يفر بعبي، بدا ليا، تراسي (تكروت ثلاث مرات)، تري، أقلب طرفي، لا أرى، عيون المؤنسات، شهدن.

١ - هذا اللفظ لا يثبت في أصلها على الموت، وإنما اكتسب ذلك لثلاثه من السياق الذي رافقه، وهو شعر البواكيا، وهو شعر العرب، حيث لفظه ج ١٥، ص ١١٨

رابعاً، العاطفة والشعور:

الصورة في الشعر هي أساساً نت العاطفة، فهي التي تنقي ألوان الصورة، وترتفع الأصابع أو تخرج الأكتاف^{١٠١}، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بالعاطفة والشعور، كلما كانت أقوى صدقاً وأعلى قوياً^{١٠٢}، وقد أدرك وايلي Whalley تلك الصلة الوثيقة بين الصورة والشعور، حيث يقول: إن الشعور ليس شيئاً يُضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي إنها هي الشعور المظهر في الذاكرة التي يرتبط في سرية الشاعر أخرى ويعمل منها. وعندما تخرج هذه الشاعر إلى الضوء ونبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصورة^{١٠٣}، ومما يلفت هذه النظرة هو أن الصورة مظهر خارجي حسي للعاطفة والشعور.

وصدور الصورة الشعرية من العاطفة يمنحها العفوية والأصالة، وقد أكد ذلك كولودج في دراسته شعر شكسبير^{١٠٤}، وإذا عدنا إلى تحليل الشرائع التي كوّنت مشاهد الصورة الكلية في هذه المراثية، تبين لنا أنها نشأت عن عاطفة الحزن المصير المسطرة على القصيدة، إذ تتركى الصور الجزئية تدوب حسرة والمثالي في ترويع وثيق^{١٠٥}، فالصورة في البيت الثاني: البيت الغضا ماشى الركاب، هيئت عن الشوق الجارف للوطن.

وفي البيت الخامس: أجبت القوى لما دعاني برفوة، صورة تابعة من تباريح الشوق والقوى، فهذه العاطفة هي التي جعلت الزمرة كلاماً يجاب به الدعاء، بل جعلتها أبلغ من أي كلام.

^{١٠١} البيت الثاني للصورة الألفية في الشعر، ص ٢٦.

^{١٠٢} نقد الألفي الحديث، ص ٤٤٤.

^{١٠٣} الشعر العربي المعاصر، ص ١١٥.

^{١٠٤} نظر نقد الألفي الحديث، ص ٤١١.

^{١٠٥} البيت الثاني للصورة الألفية في الشعر، ص ١٩٦.

وصورة السيف والرمح الباقيين، في البيت الثاني عشر، نحت عن الشعور بالوحدة
 والغربة. وفي البيت الثالث عشر صورة الحصان يجرُ صانه إلى الماء، صادرة عن عاطفة الحب،
 والشفقة على هذا الجواد، وهي تكشف عن مكانة في نفس صاحبه.
 وصورة حرة من توبه، في البيت الثالث والعشرين، عذلت من الشعور بالعجز،
 والهامس، والخرن، والانتكسار النفسي الذي يشعر به العزيز (إذا كان، والقوي إذا ضعف
 ونهالت. إنها نافذة تطل من خلالها على ما يدور في نفس الشاعر الفارس الذي كان يحصل
 ويجهل. وما هو نجر من توبه قدحنا منسلما
 والصورة في البيت الرابع والثلاثين

إذا ألقوا عليّ وخففت ثأرياً لقد نحت عن الشعور بالفرح والخوف من المجهول

المبحث الثاني

خصائص الصورة الفنية ووظائفها

أ- خصائص الصورة الفنية:

١- التطابق مع التجربة الشعرية

سبق أن ذكرنا في السهيد لهذا الباب بأن الصورة ليست تجربة من الزمة^(١) ولتجارب هذه الصورة الفنية في الشعر، لا بد أن تكون تجربة صادقة لشعور منشؤها، والصورة هي الشعور نفسه^(٢).

وإذا كانت القيم الشعورية تسود القيم المعنوية في العمل الأدبي، فإن الأديب لا ينشئ عبارة ما إلا إذا عاش ما لفظ عليه في شعوره، وبأي الحيات صادقة الدلالة على ما في الشعور^(٣).

فالتطابق مع التجربة الشعرية^(٤) من أهم خصائص الصورة الفنية، فكل صورة كلبية، أو عمل أدبي، يحدث نتيجة تجربة الشاعر من مشاعرها، وتفاعلت في جوانبها المختلفة^(٥).

والقصود بالتجربة الشعرية تحت الصورة النفسية الكاملة التي يصورها الشاعر^(٦) ولعل الصورة الفنية في معانيها الجزئية والكلمية الوسيلة القليلة لنقل التجربة، كما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجواء، هي بدورها صور جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية^(٧).

(١) الصورة الفنية، ص ١٨٦.

(٢) الشعر العربي القديم، ص ١١٥.

(٣) نظرية الشعر التي صاغها عبد الحليم، ص ١٠٩.

(٤) لغة الفن (الصورة) الأدبية في الشعر، ص ٢٩.

(٥) اللغة الأدبية الحديثة، ص ١٨١.

(٦) نفسه، ص ١٤٣.

وأهم ما يحققه الطلاق بعد الصورة القلبية والشعرية الشعرية وحدة الموضوع،
ووحدة الشاعر⁽¹⁾

وإذا كان يعطي الشاعر دوراً له من الصعب توضيح الظاهر بين الصورة والحركة
الشاعر الذي غالب على من فروج بطن⁽²⁾، إلا أننا نستطيع أن نؤكد التعلق بينهما في وحدة
الجزئية، فهي لوحة من الحزن واليأس، بصورة الحزن واليأس، بصورة الحزن واليأس،
الجزئية والظلم، وصورة السيف والرمح الباكين، والحصان الذي يجر حنانه إلى الماء، كلها
صورة وثيقة الصلة بقس الشاعر، فهي تلويح حزناً وإسماً، بل إنها الشعرية تحت انعكاس
في تلك الصور

2- الوحدة والأسجاع

إذا كانت الصورة القلبية، عتقة مع الشعرية الشعرية، فلا بد من وحدتها،
والسجلها حتى يتم لها التكوين المتمم لها، واليأس أن تؤدي كمثل كلسو - بيل كل حرق -
وطيها في الصورة الجزئية، وكذلك تؤدي الصورة الجزئية بعد استيائها وتماها دورها
الحزني، وتأخذ مكانها الرموز بما في الصورة الكلية⁽³⁾

وقد شكلت الصور الجزئية - المذكورة آنفاً - لوحة من الحزن المبعثر، تشداع فيها
الصور تخافها، وتشداع الصور أوضح ملامحة للوجدان من العناصر المكسرة غير المنظمة⁽⁴⁾
إن الوحدة والأسجاع الذي تبرز به الصورة في هذه البكالية يعطي الطارئ انطباعاً
قوياً كأنه لا يقرأ قصيدة، وإنما يشاهد لوحة فنية، انطباعاً لا يسمح بتجسيم الصور إلى
العناصر المكونة لها⁽⁵⁾

عنه، ص 305

(2) تلك التي للصورة الأملية في الشعر، ص 30

(3) تلك التي للصورة الأملية في الشعر، ص 30

(4) الصورة الأملية، ص 37

(5) تلك الأملية الحديث في العرب العربي، ص 373

للصورة الفنية مكانة كبيرة في الشعر، فهي التي تعطي القدرة على الإيهام والذات^{١١} فهي تعرض علينا نوعاً من الأدياء إلى المعنى، أو الشعور الطوي الحسنة، وفي الطريقة التي جعلنا تتفاعل مع ذلك المعنى، أو ذلك الشعور ونشأ به^{١٢}

وما يجعل خاصية الإيهام موطنة بالصورة الفنية، كونها لا تنعش على المصور صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل يوحى بها من غير تصريح^{١٣}، فطبيعة الصورة لدى المكاشفة، ولتعد الإيهام (إذا ليس الشيء هو ما يلزم وصفه، وإنما الفكرة التي تكونها عنه)^{١٤} وهي بذلك تنكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر^{١٥}

والصورة الفنية في هذه المرحلة تتجاوز حدود التقرير إلى الإيهام. لقد جاءت وثيقة الصلة بالشعور، والعالم الداخلي المسطر على الشاعر^{١٦}

والفظة عند بعض الصور التي تربط عناصر الإيهام، وأولها صورة الشاعر بنقح من

أخره.

٥- أخلصه أهوى لفساد أهلى - فساد
تلففت منتهى، أن الأم، وداليا

توحى هذه الصورة بأحاسيس مرفقة، وشعور رقيق، فالهوى يبرخ بالشاعر - غلى الرأغم من فكه وغروه - فتبعث إغراء خوى من أعماق أعماق، ولكنه لا يلبسها، بل يسترها عن الآخرين أن يروا - وقد عطف، وفي ذلك إيهام كذلك يتجاهل النفس أن ليدى أربابها وطبقها

^{١١} دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، ص ١١

^{١٢} الصورة الفنية، ص 328.

^{١٣} البناء الفني للصورة الأدبية في القسم، ص 72.

^{١٤} علم الشعر، طبع 12 - ص 75

^{١٥} القسم العربي للشعر، ص 143

^{١٦} الحب العرب في عصر النهضة، ص 74

والصورة الثانية التي علق عليها صورة السيف والرمح الثاني

12- لذكرت من يكي على، فلم أجد

سوى السيف والرمح الرقبي يكي

لقد بعث الشاعر الحياة في الحصاد، فطلع على السيف والرمح مشاعر وعواطف، وجعلها يذوقان الشعور لموت صاحبهما

وفي هذه الصورة من الإبداع ما فيها، فهما الصليبان الرقبيان لهذا الشاعر الذي يموت غريبا، فلا أحد يكي صادقاً غيرهما. وهي نوحى شعور عميق بالحزن والأسى لدى الشاعر، فلا أحد من الرقائي تربطه به علاقة حميمة صادقة، تجعله يكي صادقاً، فلم يجد سواهما يكيين!

والصورة الثالثة الموحية هي صورة الهواء الأصيل الذي يجر عناءه إلى الماء.

13- والسفر حليم يجر عناءه

قد السافر لم يترك له الذقن صافيا

لزيادة على الشعور بالشفقة، والرائحة هذا الحصاد الأصيل المكروب في صاحبه التي تثيرها فيها هذه الصورة، فهي نوحى شعور إنساني عظيم، فإن يذكّر هذا القارئ المختصر حصانه، ويرثي حاله، وهو في سكرات الموت، هكذا لغة الإنسانية، وكأنه يريد أن يقول لنا بأن الحياة لا تتوقف عند موته، بل تتعداه لتصب الآخرين، ومنهم هذا الحصاد الأصم العطش الذي نريد أن نطفئ حلهاء. ولكن أي له ذلك، وهذا اللجام بمنه، وصاحبه الذي كان يعني به صريحاً؟

أما الصورة الرابعة الموحية التي نرى ضرورة الوقوف عندها، فهي صورة الأصحاب

يرفعونه ليرى سهيلا

هو يقيني أن سهيل يسألنا

17- أقول لأصحابي أرفعوني لأني

إنها صورة توحى مدى شوق الشاعر إلى موطنه. فقد ينس عن المبدأ فيه ولو لبدا
واحدا يرحي الفلاص المأجيا. ولا استحالة تحقيق تلك الأمنية، فهو يتطلع بألم ما يمكن
التعلق به مما يمكن أن يذكره موطنه. فسهل يطلع من ناحية أفلا ينظم إليه. وهذا من
براقته لعل عنه عز، وهذا^{١٩}

ومن الصور الموحية كذلك ثكنت على والديه بـ الكبريين والشيخين.

١٩- وذكر كبريى الشللين قلاطسا علي شقيق. أصبح. قد تعال

٢٠- وأسلم علي شمر من كلبها وألمع قسبا وابن علي وحاسا

نوحى هذه الصورة بعظم النصيب، فمن هذين الشيخين بعده^{٢٠} إنه أمهما الذي
يرحمي، وما هو بأقل، وبغير شك نوحى لما بين سنين الشاعر من شفقة. ورحمة بهذين
الوالدين اللذين قد بلغا من الكبر عتيا، وقد أوسى الله تعالى بهما خصوصا في مثل هذه
الحال. ﴿وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه﴾ والوالدين (خست) إنما يتلحق عندك التكبر
أحدهما أو كلاهما فلا تغفل ههنا أني ولا تنزعما وال أمهما قولاً شريفاً^{٢١}

ب- وظائف الصورة الفنية:

ليست الصورة في الشعر غسريا من الزينة، أو الزخرف^{٢٢}، إنما هي الوسيلة الموعونة
عند الشاعر، يوصل بها نقل أفكاره، وعواطفه، ومشاعره. فهي ترمي إلى التعبير عما يتعدى
التعبير الصريح عنه^{٢٣} ومن ثم كان لزاما دراسة وظيفتها في العمل الأدبي، وأهميتها للمبدع
والناقد على السواء^{٢٤}

^{١٩} الإسراء: 23

^{٢٠} الصورة الفنية ص: ١٨١

^{٢١} دليل المصنفات الأدبية ص: 30

^{٢٢} الصورة الفنية ص: 9

وقد كان القدماء من علماء البلاغة يحرصون وظيفة الصورة في الوظيفة الشعرية
المخالصة التي تحقق توجية سلوك السامع، متعلقة في التأثير والإقناع، والشرح والتوضيح،
والمبالغة، والتحسين والتضيق، والوصف والمحاكاة.

والحقيقة أن وظيفة الصورة لا تتمثل في كونها تعكس الأتية، أو تجعلنا نتكلمها من
جديد، وإنما تتمثل وظيفتها في أنها تجعلنا نرى الأتية في ضوء جديد، ومن خلال علاقات
جديدة لتعكف فيها وعيا وسرعة جديدة⁽¹⁾.

وللصورة الفنية وظائف عدة⁽²⁾ وسلف في هذا المقام على وظائف ثلاث أثنىها
الصورة الفنية في هذه القصيدة:

- نقل الشعور والعاطفة

- نقل التجربة الشعرية بأروع صورا

- بحث الحياة في الحياء

1- نقل الشعور والعاطفة

سبل أن يتأثر ما للعاطفة والشعور من دور في إنتاج الصورة الفنية، فمعرفة الصورة
عند شكسبير - مثلا - مصدرها سيطرة العاطفة عليها⁽³⁾.

إن الشاعر لا يرسم صورة إلا إذا عاش ما نقله عليه في شعوره وإحساسه؛ فتأتي
مترجمة لتلك المشاعر والعواطف⁽⁴⁾.

لقد سيطرت عواطف الحزن الشديد والأسى العميق على هذه البكائية، فجاءت
صورها خاضعة لها، فلو أنها بلونها القاتم.

ينظر: نفسه، من ص 331 إلى ص 363

نفسه، من 310

ينظر: الصورة الفنية، من 33 - 34 وكتاب القصائد من 209

القد الأبي الحديث، من 411

ينظر نظرية الصور التي قد سبها طبع من 371

ونقف عند بعض الصور، فصحاكملها نستطيع أن نوضح لنا التماسك الفني في القصيدة بأكثر من الإشارات إلى ما فيها من حزن، وبكاء^(١) وإذا توخينا عند صورة الوطن الذي يتقل مع الركب، وهي صورة بتعناها الشاعر، وبترسمها لخراسا وصورة رجع الصحابة له بأقصى ما يمكنهم لعله يرى سهيلا الذي يطلع من ناحية وطه. إلا لترجم عتات الصورتان - بأكثر من أي تصوير آخر - عاطفة الحنين إلى الوطن، التي جعلت بتعلي المسحوق، وتعلين برؤية كل ما يحسن أنه يُذكر - بذلك الوطن البعيد - وصورة السيف والرمح الباقيين لتعكس الشعور بالطيرة والم حذاف، ما يجعل الحزن حزين، والقصيدة فجيعة، وإذا لم يكن من الموت بد، فليس يطلب المنة سوى أن يكون آخر عهد بالخيالة في وطه بين أعله، وأحت.

لما أن الصور التي عشت مشهد الشعر، ومراسم الخسارة من حفر للغير، ونهضة الأكتاف، والخروج من الثوب، وتعطيل القصر، والنساء البائسات، وغيرها، تعكس شعورا قريبا بالخرن لقرار من كان صعب القراء، وبما لم يرى نساء عاجزا عن الحراك، يحضر فيرة، ونهضة أكتافه أمام عبدة، وما صورة صورة من لوعة إلا انعكاس لتلك الشعور بالعجز والانكسار. ولكنه لا يترك صورة هذا الحاضر المزم للخطر على الموقف، فيهرب إلى صورة الماضي المشرق، ولكن ذلك المروءة زاه الصورة مرارة، والمألما عرخت الصورتان وجهها لوجه، فالشاعر لما يتفكر ما كان عليه من إقدام وشجاعة، وجود، وحرم أخلاق، قد يتخيل تكونها لحمل مشاعر القهر والاعتزاز، ولكن بشيء من التأمل نكتشف أنها في جوهرها تعكس شعور الخزن السطر على القصيدة كلها، فهي العودة إلى الماضي ليرى الصور لمر سوانا في الخيل في شبه حيوية، كما يقول أجوقه^(٢)، ولا يدرك مدى عمق شعور الخزن والانكسار إلا إذا عدنا إلى واقع المأساة التي يعيشها الشاعر مأساة الموت والفرقة، فتقارن بين الصورتين، فتحلى لنا الحزن القاتل الذي تعكسه هذه الصورة.

(١) من الشعر، ص 287

(٢) الصورة الأبعد، ص 11

أما صورة الممثل الثاني، فقد عرضها بسرعة فائقة، وفيها لطيفة وحسنة، وسرع
ما سألني دون أن يفتح عند التفاصيل، ليس لأنه لا يعرف ما سألني، متعللاً بقول زهير: **أمن
الغول**

والعلم ما في السوم والأمس لمسة
والكفى من علم ما في علمهم

بل لأنه يهرب من ذكر الشيء، فهو لا يريد أن يفتح عند وفي ذلك السوم ليلج
تعبير عن الشعور بالفزع والخوف، وقد رأيت الناس أن يتعلشوا فلم ما يكرهون أو يحذرون
إذا ذكره كانوا عليه، ولم يهتروا بذلك.

وعندما ترى الصورة قد جاءت لتصل بنا إلى سر القصيدة¹⁵⁵، وهو الكشف عن
شعور الخون المهن، ولقد كانت التوبة والقرية

2- نقل الشعرية بلون عمار

لعد الصورة الشعرية أضر الرسل على كل الأقطار المصفاة، والمشاعر الكثيفة في
أوفر وقت، وأوجز عبارة.

وقد أشار القدماء إلى هذه الرشاقة، فابو حنبل المصكري يرى أن من أغزر
الاستعارة الإشارة إلى المعنى بقليل من اللفظ¹⁵⁶، كما أن الشيخ عبد القاهر الجرجاني جعل
الإيجاز لهم ما يميز التعبير بالاستعارة، ومن خصائصها التي لذكر بها، وهي عنوان ما فيها،
لها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ حتى تخرج من الصدقة الواحدة عدة من
اللز، وتجنبي من العنصن الواحد أنواعاً من الشر¹⁵⁷

شرح العطفات السبع، ص 155

من الشعر، ص 247

الماء، المعنى للصورة الأدبية في الشعر، ص 34

كتاب المعاني، ص 295

أشهر البلاغة، ص 30

ولعل الاستعاره، والكتابة أكثر الصور البلاغية تحفيظاً للإبحار، فهي الاستعاره، بلح
 الاتيعة بين طرفي التشبيه، ولغلي الحدود بينهما⁴⁴، فيصيحان شيئاً واحداً
 أما الكتابة فهي لغة نائلة، والمحصار، والمربيع، يحرفان بمجمل⁴⁵، وهي لغند علي
 الإبحار، لا التصريح، مما يجعل اللفظ مفتوحاً علي معان عديدة⁴⁶، وقد رأينا سيطرة التكنية
 كثرة للتصور في هذه القصيدة (إشككت نسبة 66.14% من مجموع الصور البلاغية
 ونسبة 52.80% من مجموع صور القصيدة
 وليست وظيفة الإبحار متوطنة بالصورة البلاغية وحسب، بل إن الصورة الخفيفة
 أيضاً تؤدي تلك الوظيفة أحسن أداء
 ومن الصور التي أدت وظيفة الإبحار الاستعاره المكتبة في البيت الثاني عشر

12- فأكثرت من مكلي علي، علمي أمي
 سواد السكك، والرميح السوفني باليها

فصورة السكك والرميح الدائرون، وريادة علي الشهور التي ظفنه، فقد أوجزت
 أحسن الإبحار، وأدلت عن كثير من الكلمات التي قد يكتفي بها الشاعر مصيته، وهو يثوث
 قريباً، وحيداً، ولا يجد من يلام فيه دمعاً صادقة
 ومن الصور التي أدت تلك الوظيفة أيضاً الكتابة في البيت العاشر، والبيت السابع
 والأربعين:

10- وفرد فليبي اللشين بلاءهما
 علي ثقبين، صبح، قد لولها
 47- ولسن علي شبحي مني للبهما
 ولع فنبهة وقرو علي وعليها

44- المحرمان البلاغية والتشبيه من 47

45- العدد من 245

46- يفرق لغة التي الصورة الأسيا في الشعر من 180

لقد أدت التكبُّت عن الولدين بالكبيرين، والشيخين وطبقة الإبحار، والتلويع بكثير
من معاني الرأفة، والشفقة، وحفظي الحجاج، وعظمة مصبة عليين الوالدين في اسمها فهذا
في حاجة إليه. كما تلويع برقة شعورهما، فالشيخ إذا بلغ من الكبر ما أصبح مثاقير لأبسط
الأمر، فما بالك بفقد ابنه؟!

ومن الكتابات التي أدت وطبقة الإبحار كذلك تلك الواردة في البيت الحادي
والعشرون

11- فاستأثر نسوا، والتمسوا وعاشوا. وباللغة أخرى لم يبق شوقا

عن قوله: وبالحكمة أخرى لم يبق الشوقا إشارة إلى امرأه. ولكن من هي هذه
الحكمة؟ هل هي زوجته؟ أم هي ابنته؟ أم هي امرأة يحبها ولا يريد الإفصاح عن اسمها؟ أم
إها امرأة تحبه، وهو يظن ذلك المرأة، فليس إليها ولا يتصح؟

ومن الصور الحقيقية التي لم تمررت، تلك التي جاءت في البيت الثالث والعشرين

23- فستحي، فمركبتي شروعي إلىكم. فقد كنت قبل اليوم صعباً قلاباً

فصورة جرة من يردو تختصر كل معاني الضعف، وانعدام الحلول، كما تختصر كل
شاعر الحزن و الانكسار النفسي.

كما أن الصورة الخطيئة التي رسمها للمحصان - في البيت الثالث عشر - وهو يحمر
عائنه إلى الماء أمنت عن كثير من الكلمات التي قد تصور بها الشاعر عظم المصيبة بموته، فهي
تعدني فحبة الوالدين، والزوجة، والأهل إلى هذا الحيوان الأعجم الذي قد يكون أكثر
التصاريخ، فهو لا يجد حتى من ينزع عنه هذا اللجام، ليرد الماء، ويظفر طعاماً

إن الصورة في الشعر من أهم مصانع طائفته، فهي التي تحوِّله من كتلة جامدة إلى كائن حي، وهي التي تملك الحسوسات، وتبعث الحياة في الجسد، وتشتت الروح في كل ما يتناولها الشاعر فيها^{١٩}

ولعل الاستعارة والمجاز العقلي المدبر الصوم البلاغي على أداء تلك الوظيفة يقول الشيخ عبد القاهر مينا وطيفة الاستعارة: "لأنك لتدري بها الجسد حياً باطناً، والأصم نصيباً، والأجسام الحرس تيباً"^{٢٠}

كما أن أهم وظيفة يقوم بها المجاز العقلي هي بعث الحياة في الجسد، وتحريك ما عانته السكون^{٢١}

ونأتي الصورة الشعرية ثم سنعالجها حينها يريد الشاعر أن يصوره، ويخطي عليه ما في نفسه من مشاعر^{٢٢}، ولذلك تأتي في أحيان كثيرة لغير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأنها تنسج في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع^{٢٣}

ومن الصور التي بعثت الحياة في الجسد

١- صورة الغضا أموطر الشاعر بشي مع الركاب، إنها صورة غريبة واقعية، يعنى الشاعر لو أنها حدثت، وما دام لا يستطيع العودة إلى الوطن، فلم لا يتخل إليه غداً الوطن^{٢٤}

ومن هنا بعث الحياة في الغضا، ما لم يمد سائراً مع الركاب

٢- حالت حرامان عاني حتى لم يستطع هذه الصورة ضمن المجاز العقلي، لا المجاز المرسل، ولا الاستعارة، فقد آمنه فيها الفعل إلى من لا إرادة له، وبذلك فهو بشخص حرامان، وبعث فيها الحياة، ويجعلها تفنك بهامته.

١٩ البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص ١٤

٢٠ أصول البلاغة ص ٤٤

٢١ مصطلح الأمل في علوم البلاغة ص ٢١١

٢٢ الصورة الشعرية في شعر الأمل العقلي ص ٧١

٢٣ الشعر العربي المخلص ص ١٢٧

صورة السيف والرمح المكين. فقد بحث الحياة في الحسبان فلسفياً لا يمكن ولا
الرمح، ولكن الشعر يؤكد وجود اللاوجود^(١)

لقد بحثت الحياة في السيف والرمح، فكانت الصورة بوظيفة الشخص الذي يعرف
سيد لقب بأنه يمثل في علم الحياة على المواد الجامدة، والطوامر الطبيعية، والاتصالات
الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فنصع حياة إنسانية. ونهب هذه الأنبياء لها
مواظف أدبية، وخلقنا إنسانية^(٢)

وفي نهاية هذا الباب الذي خصصناه لدراسة السمات الأسلوبية في البنية الفنية لمرتبة
مالمؤين الرئيس، يمكن أن نخلص إلى

١- ندرة التشبيه والاستعارة في هذه المرتبة بعدد سمات أسلوبية، فهي ذلك ارماع من السطر
المألوف في عصر الشاعر، حيث كان التشبيه مطلبية الشعراء، والاستعارة ملكة الصور
البلاغية

٢- كثرة توظيف الكتابة بعدد سمات أسلوبية في القصيدة، وذلك بتلازم مع طروفت إنشاد
هذه المرتبة، فالشاعر يحتضر، فما أحرأه بالانقضاء في التعبير، والقصيح لا التصريح؛
٣- كان للصور الحقيقية حضور كبير في تشكيل الصورة الكلية، بل إنها كانت في كثير من
الأحيان أبغ تعبيراً، وأكثر تأثيراً من الصور البلاغية

٤- أما السمة الأسلوبية المميزة للصورة الكلية في هذه البكائية الثابتة الموت والغربة،
فتتمثل في تضامر كل من الموسيقى الخارجية، والداخلية، والصور الجزئية، والألفاظ
الموحية، والمحافظة والشعور في رسم تلك الصورة التي تذيب حزننا، وتقطر لنا
والفار من لا يستطيع أن يرجع بحال الصورة الكلية في هذه المرتبة إلى عنصر يبعث من
للك العناصر، فجعلها نابع عنها متجمعة، لا مجزأة.

٥- كما أسجل سمات التطلعات في الصورة الفنية مع التجربة الشعرية، وسمات الوحدة
والانسجام بين عناصر الصورة الكلية.

^(١) حلم الصبي من ٧٧
^(٢) نظرية الصورة الفنية عند سيد قطب ص ١٥١

الكتاب الثالث

السمات الأسلوبية في البنى النحوية
والبلاغية

اللباس والثالث

السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية

تقديم

قد بدأ حديثي (امتداداً لأحد المقالات) بالأسئلة التي يطرحها "كل" قوم من أقرانهم⁽¹⁾ والصوت أصغر وحدة المقابلة بحد بعيد، من الأصوات ليكون الكلمة والكلمة تتلف مع غيرها من الكلمات لتكوّن الجملة للسطح بصورتها الإعرابية، ولا يكون ذلك إلا بحدوث هذا التصانق الأول وهو نظام اللغة⁽²⁾ فاللغة إذن منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر ما⁽³⁾

وقد خصصنا هذا الباب لدراسة السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية في القصيدة لجمعنا فيه بين الصرفية والنحو واللغة، ذلك أن العلاقة جد وطيدة بين هذه العلوم الثلاثة، فليس من السهل أن يحدّد لغاتنا نحويّاً، ويعتدّ أساساً على ما يقدّمه له علم الصرف من المباني، ولذلك كانت صعوبة التوصل بينهما⁽⁴⁾

ولعلنا لسنا في حاجة إلى التذكير بخلافه النحو بعلم المعاني، تلك العلاقة التي رسم خريفها عبد القاهر الجرجاني، وحرم من المحدثون على تطويرها، وتطبيقها في دراساتهم.

وقد قسمنا هذا الباب إلى فصلين. يدرس الأول السمات الأسلوبية في البنى الصرفية، أمّا الثاني، فيدرس السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية.

(1) الخصائص، ص 67

محمد خان، لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للحملة في سورة البقرة، دار الفقيه، مصر، 2004، ص 15

مأثورات في الأساليب العريقة، ص 27

لغة العربية معاصرة ومباعدة، ص 178

الفصل الأول

الصفات الأسلوبية في الجنى الصرفية

المبحث الأول

نسبة الأفعال إلى الصفات

وعندما نلاحظ هذا الفصل تحت عنوان الصفات الأسلوبية في الجنى الصرفية، لكتبت لى
من الجنى الصرفية كلها، فذلك ما لا حاجة لحدا هنا به، وإنما منسوبة دراسنا على
عصرين أو عهدا في صميم بحثنا، الأول: نسبة الأفعال إلى الصفات، أو ما يعرف بمعادلة
بورمان A. Buseman والثاني: نوعان حسب التكلم

نسبة الأفعال إلى الصفات معادلة بورمان A. Buseman

هي فرض القوم العالم الأسمى A. Buseman : وطبقه على نصوصي من الأدب
الأسمى في دراسة نشرت سنة 1925⁽¹⁾، ولتتلخص المعادلة في قولها أداة تمكن من قياس
النص الأسمى من غير الأسمى، بحسب مظهرين من مظاهر التعبير بالحدث، والتعبير
بالصفة. وتتلخص المعادلة بإحصاء عدد الكلمات المعبرة بالحدث، والكلمات المعبرة بالوصف
وقسمة الأول على الثاني، ونسج النسبة يكون قيمة عددية تزيد ونقص تبعاً للرباذا
والنقص في عدد كلمات المجموعة الأولى (الحدث) على المجموعة الثانية (الوصف) وكلما
زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأسمى⁽²⁾، كما أن هذه المعادلة
تستخدم كمؤشر لقياس مدى انفعالية، أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوصي⁽³⁾.

(1) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 27

(2) ص 74

(3) ص 76 - 80

لنقوم بمعادلة يونيكاف على حساب نسبة الأفعال إلى الصفات وإذا ما أردنا تطبيق هذه المعادلة في أي نص من نصوص اللغة العربية اعترضت سبباً مفيداً للضرورة التي يشوب مصطلحي الفعل والصفة في الصرف العربي، فهناك من الأفعال ما لا ينصرف ولا تارة وتارة أخرى الحدث كالأفعال الناقصة، وأفعال المقارعة والشروع، وأفعال المدح والذم، وغيرها. كما أن هناك مصادر ومجالات تؤدي وظيفة الوصف لهذا كمال لا يد - قبل تطبيق المعادلة - من تدقيق المقياس. وقد اقترح سعد مصلوح مقياساً للأفعال والصفات، وطبقه في كتابه: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ونحن لا نرى مانعاً من الأخذ به وتطبيقه في هذه الدراسة.

ولوضع ذلك المقياس في هذا الجدول التالي:

| نوع | ما يدخل في الدراسة | ما لا يدخل في الدراسة |
|-------|---|--|
| الفعل | أول الأفعال الخمسة بـ (ت) مضارع باسم مصدر أسماء الأفعال | أول ما لا يدخل في الدراسة أول ما لا يدخل في الدراسة الأفعال الخمسة أفعال المقارعة والشروع |
| الصفة | اسم الظاهر - اسم المفعول - الصفة المشبهة بمفعول تأنيده - أسماء التثنية المشتقة المأثورة (تأنيده) - صفة الاسم الموصول بعد المفعول الاسم النسبي | الجملة الواقعة وصفاً للامت، صلى صفة الجملة الواقعة وصفاً للامت |

ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 77 - 78

استثيت الجملة وشم الجملة الواقعة وصفاً لأن كلا منهما مكون من عناصر لا تدخل في حيز الأفعال والصفات.

فخصر الفعل في العربية من بين أقسام الكلام بالتعبير عن الحدث المصغر بزمان
مُحصل جاء في شرح الفصل الفعل ما دل على اقتران حدثين بزمان^(١)

وعرفه سيويه بقوله: وأما الفعل فامتثلت أحدث من تحيط أحداث الأسماء
وأنشئت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع تماماً بناءً ما مضى، فلفظ
وسمع ومنكت وحيد، وأما بناء ما لم يقع فإله قولك امرأة أذهب واقتل والحسبة، وعبراً
يقْتُلُ و يذهب و يضرب و يقتل و يضرب، وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبر

وما يتهم من كلام سيويه أنه يخص صيغة الماضي فعل بالتعبير عن الزمن الماضي
لما الحاضر والمستقبل فهما مشتركان يُعبر عنهما بصيغة المضارع بفعل للحاضر والإخبار في
المستقبل، وأنه يخص الأمر بفعل بالتعبير عن المستقبل

والأفعال عند النحاة ثلاثة: كما أن الأربعة ثلاثة ويعمل ابن يعيش ذلك بقوله لما
كانت الأفعال مسابقة للزمان، والزمان من مظهرات الأفعال، ثم عند وجوده، وتعلم عند
عدمه قسمت بأقسام الزمان، ولما كانت الزمان ثلاثة: حاضر، وماضٍ، ومستقبل... كانت
الأفعال كذلك ماضي وحاضر ومستقبل، فالماضي ما عدم بعد وجوده، فيقع الإخبار في زمان
بعد زمان وجوده، والمستقبل ما لم يكن له وجوداً بعد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل
زمان وجوده، ولما الحاضر، فهو الذي يقع إليه الشغل ويروي منه الماضي، فيكون زمان
الإخبار عنه هو زمان وجوده^(٢)

وجدير بالذكر أن النحاة اختصوا في فعل الأمر، فهو عند البصريين قسيم للماضي
وافضارع، أما عند الكوفيين، فهو ليس قسماً عاماً وإنما هو مقتطع المضارع المجزوم بلام
الأمر المخلوكة لكثرة الاستعمال^(٣)

(١) ابن يعيش شرح الفصل تصحيح: شعبة الأزمن، إدراك الطائفة المبرقة، مصر: دار إحياء التراث العربي، ج ٧، ص ٢.

(٢) التكملة ج ١، ص ١٢.

(٣) شرح الفصل، ج ٧، ص ٤.

(٤) يقول ابن الأثير في الإيضاح في مسائل الخلاف: لم يبق بعد هذا، من الذين عبد الحسنة، دار إحياء التراث العربي، مصر
(دار إحياء التراث العربي)، ج ٢، ص ٢٢٤ وما بعدها.

ومن المختلفين من أنكر فعل الأمر وعنه أسلوباً حللوه من المنسب الفاعل بالفعل في
زمن معين، وكذا حللوه من الإسناد إلا للمضارع^(١١)

واختلفوا في الزمن الذي يدل عليه فعل الأمر، فذهب النحاة إلى أنه على المستقبل
وذلك ذلك واضح من قول سيبويه: وأما بناء ما لم يفتح، فإنه قولك آمراً الذهب والفضة
واضرب^(١٢)

وقال ابن جني والمستقبل ما أقول به من الأرمية، نحو قولك سيطلق غداً، أو
سوف يصلي بعد غد، وكذلك صح أفعال الأمر والنهي، نحو قولك قم غداً، أو لا تقعد
غداً^(١٣)

أما المختلفون فمنهم من ذهب إلى أنه على المستقبل فقط، كعب النصارى
شاهين^(١٤)، بينما يرى إبراهيم أنيس بأنه على الحاضر^(١٥) وقد ذهب شام حسان إلى أنه
على الحاضر أو الاستقبال، فالجواب هو الاستقبال معاً معني الأمر بالصيغة والأمر
باللام^(١٦)

ويبدو لنا أن الأمر السليم ينص على طلب إحداث فعل، أو الانصاف بحالة في
الحاضر، أو المستقبل، وقوله أسلوباً لا يتعارض مع قوله فعلاً وقد يقيد بالحاضر أو
المستقبل بطريقة منطقية مثل قم الآن، أو قم غداً

وإن كان الحاضر هو زمن التلخيص لعمل الأمر، إلا أن طلب تحقيق الفعل قد يكون
في الحاضر، أو المستقبل، ولذلك سحنكم إلى السباق لتحديد زمنية المقصود

(١١) مهدي النجومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار التراث العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٥، ص ١٣٥

(١٢) الكتاب، ج ١، ص ١٢

(١٣) ابن جني: اللام في العربية، طبع، جامعة الكويت، مكتبة المطبعة العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧، ص ٧٥

(١٤) ابن جني: اللام في العربية، طبع، جامعة الكويت، مكتبة المطبعة العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧، ص ٧٥

(١٥) ص ١٤١

(١٦) ص ١٤١

(١٧) اللغة العربية، ص ٢٥٠-٢٥١

وبعد إذا عرفنا بإيجاز الفعل والزمته، نورد جدول الأفعال في هذه المراتب، بالترتيب
 زمنها الصرفي الذي هو وظيفة صيغة الفعل مفروضة خارج السياق، وزمنها التحوي الذي هو
 وظيفة في السياق¹¹، ونستخلص من لحظة الإنشاء لحظة للحاضر، وكل فعل غير حتمي فعلها،
 فهو في عداد الماضي، وكل فعل غير حتمي فعلها، فهو في عداد المستقبل مع الإشارة إلى أن
 هناك أفعالاً قد تدل على زمن مطلق، أي لا تكون وظيفة بمرح من الزمن الثلاث

جدول الأفعال

| الزمن | الفعل | الصيغة | الزمن الصرفي | الزمن التحوي | الزمن | الفعل | الصيغة |
|-------|-------|--------|--------------|--------------|-------|-------|--------|
| 01 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 02 | لهد | مضارع |
| 03 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 04 | لهد | مضارع |
| 05 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 06 | لهد | مضارع |
| 07 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 08 | لهد | مضارع |
| 09 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 10 | لهد | مضارع |
| 11 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 12 | لهد | مضارع |
| 13 | لهد | مضارع | مستقل | ماضي | 14 | لهد | مضارع |

| العدد | الفعل | الصيغة | الزمن السوي | البيت | الضم | الزمن |
|-------|-------------------------------|------------------------------|------------------------------|-------|--------------------------|---------------------------------|
| 15 | يسودون ختم | مضارع ماضي | ماضي ماضي | 16 | لما لما لما | ماضي ماضي ماضي |
| 17 | أقول أرغموني يلو يلا | مضارع لم مضارع ماضي | ماضي ماضي ماضي ماضي | 18 | لما لما | ماضي ماضي |
| 19 | أقبحا أستلاني لن | لم مضارع ماضي | مستقل مستقل ماضي | 20 | لما لما لما لما | مستقل ماضي مستقل مستقل |
| 21 | لما لما | لم لم | مستقل مستقل | 22 | لما لما لما | مضارع ماضي مضارع |
| 23 | لما لما | لم لم | مستقل مستقل | 24 | لما لما | ماضي ماضي |
| 25 | - | - | - | 26 | - | - |
| 27 | لما لما | مضارع مضارع | ماضي ماضي | 28 | لما لما | مضارع مضارع |
| 29 | لما لما | لم لم | مستقل مستقل | 30 | لما لما | ماضي مضارع |
| 31 | لما لما لما | مضارع مضارع مضارع | مستقل مستقل مستقل | 32 | لما لما لما | مضارع مضارع مضارع |
| 33 | لما لما | مضارع مضارع | ماضي مستقل | 34 | لما لما | ماضي ماضي |

| البيت | الفعل | الصيغة | الزمن النحوي | البيت | الفعل | الصيغة | الزمن النحوي |
|-------|--------|--------|--------------|-------|--------|--------|--------------|
| | يأفرون | مضارع | مستقبل | | | | |
| 36 | - | - | - | 36 | تفرون | ماضي | حاضر |
| 37 | جئوا | ماضي | مستقبل | 38 | فزع | مضارع | ماضي |
| | أثروا | ماضي | مستقبل | | سفر | مضارع | ماضي |
| 39 | ترو | ماضي | ماضي | 40 | نصب | ماضي | مستقبل |
| | نظرو | مضارع | ماضي | | عاجروا | ماضي | مستقبل |
| 41 | نكت | ماضي | مستقبل | 42 | منا | ماضي | مستقبل |
| | جأروا | ماضي | ماضي | | سكنى | ماضي | مستقبل |
| | | | | | سكنى | ماضي | مستقبل |
| | | | | | سكنى | ماضي | مستقبل |
| 43 | لوي | مضارع | مستقبل | 44 | نصب | ماضي | مستقبل |
| | عزوت | ماضي | مستقبل | | | | |
| 45 | فزع | ماضي | مستقبل | 46 | نزع | ماضي | مستقبل |
| | نزع | ماضي | مستقبل | | نزع | ماضي | مستقبل |
| 47 | سلم | ماضي | مستقبل | 48 | مفل | ماضي | مستقبل |
| 49 | نزع | ماضي | مستقبل | 48 | ليرة | مضارع | مستقبل |
| | | | | | لكني | مضارع | مستقبل |
| 50 | نظف | مضارع | حاضر | 50 | شهدت | ماضي | حاضر |
| | لوي | مضارع | حاضر | | نكبي | ماضي | حاضر |
| | | | | | فلمين | ماضي | حاضر |
| 51 | نزع | مضارع | حاضر | 52 | واعتت | ماضي | ماضي |

| توظيف العمل حسب النوع | | | توظيف العمل حسب النوع | | |
|-----------------------|--------|---------|-----------------------|---------|---------|
| النسبة | النسبة | النسبة | النسبة | النسبة | النسبة |
| 43 | 34.77% | المستقل | 56 | 34.36% | العام |
| 41 | 29.30% | الخاص | 28 | 21.30% | العام |
| 28 | 19.41% | الخاص | 12 | 21.34% | العام |
| 103 | 100% | المجموع | 101 | 100.01% | المجموع |
| | | | 103 | 100% | المجموع |

وتظهر بوضوح سيطرة المستقل على الخاص والخاص في توظيف الزمن النحوي (أو اللبني)، على الرغم من أن الشاعر قسمه على الوقت، فاحظه قد عان. ويُفسر ذلك بحرص المختص على الوصايا التي ينسبها من غير تعليلها بعد مو.

ب- الصفات

قبل أن نحكي الصفات في القصيدة نرى أنه من المفيد التعريف بها، وأنشده

لديها

جاء في شرح ابن خلدون: والمراد بالصفة ما دل على معنى وذات، وهذا يشمل اسم

الفعل، واسم المفعول، والفعل التفصيل، والصفة المشبهة^{١١٠}

ولقد جعل قام حسان الصفة نسبا فاقسا بذاته بين أقسام الكلام، ونحوها من

الاسم^{١١١}

شرح ابن خلدون، ج ١، ص ١١٦

أقسام الكلام خمسة: اسم، وفعل، ومفعول، وحال، وقرينة. وهذه كلها صيغ مفردة ومتعديّة^{١١٢}
وما بعدها

وأهم ما يميزها عن الاسم كونها تدل على الموصوف بالحدث، فلا تدل على الحدث وحده كما يدل المصدر، ولا على اثنان الحدث والزمن كما يدل الفعل، ولا على مطلق معنى كما تدل الأسماء^(١٧).

- ١- اسم الفاعل صيغة مشتقة^(١٨) للدلالة على من قام بالفعل، أو اتصف به على وجه الحدوث^(١٩). ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن فاعل، ومن غير الثلاثي على وزن مضارع بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة، وكسر ما قبل الآخر^(٢٠).
- ٢- صيغة المبالغة هي صيغة موحدة من اسم الفاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث وأشهر أوزانها: فَعَالٌ، وَمَعَالٌ، وَمَعْمُولٌ، وَمَفْعِلٌ، وَمَفْعَلٌ^(٢١). وسُجِّعَتْ فَا أوزان أخرى منها: فَعِيلٌ، وَمَفْعِيلٌ، وَمَفْعَلٌ، وَمَعْمُولٌ، وَمَعَالٌ، وَمَفْعَالٌ^(٢٢).
- ٣- اسم المفعول صيغة مشتقة من التي للمجهول للدلالة على من وقع عليه الفعل على وجه الحدوث^(٢٣). ويصاغ من الثلاثي على وزن مفعول، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بقلب حرف المضارعة ميماً مضمومة وفتح ما قبل الآخر^(٢٤).
- ٤- الصفة المشبهة صيغة مشتقة من الثلاثي التلام للدلالة على معنى اسم الفاعل وتنفرد عنه في كونها تدل على الشيئ^(٢٥). ولها اثنا عشر (١٢) وزناً^(٢٦): اثنان منها

(١٧) اللغة العربية صيغها ومبانيها، ص ١٠٢.

(١٨) يجب التمييز بين أن المصدر أصل النظام، وإن الكوفاً أن الفعل أصل الاشتقاق بنظر الإضاف في مسائل الخلاف، رسالة ٢٨، ج ٣، ص ٢٢٣.

(١٩) شرح ابن خليل، ج ٣، ص ١١١. وأما المصنوع، فلهذا العرف في من الصرف، دار الكتب بيروت ط ١، ١٤٠٤ هـ، ص ٢٨. وبعد جمع لقب القدي، مصمم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦ هـ، ص ١١١. وبعد جمع لقب القدي، مصمم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦ هـ، ص ١١١.

(٢٠) شرح ابن خليل، ج ٣، ص ١١١. وهذا العرف، ص ٣٨، والطريق الصوري، ص ٧٦، ص ٧٧.

(٢١) شرح ابن خليل، ج ٣، ص ٩٢. وهذا العرف، ص ٧٤، والطريق الصوري، ص ٧٨.

(٢٢) هذا العرف، ص ٧٤، والطريق الصوري، ص ٧٨.

(٢٣) هذا العرف، ص ٧٥. مصمم المصطلحات النحوية والصرفية، ص ١٧٨، والطريق الصوري، ص ٨١.

(٢٤) شرح ابن خليل، ج ٣، ص ١١٤. وهذا العرف، ص ١١٥، والطريق الصوري، ص ٨١.

(٢٥) هذا العرف، ص ٧٥. مصمم المصطلحات النحوية والصرفية، ص ١١٣، والطريق الصوري، ص ٧٩.

(٢٦) بطر، وهذا العرف، ص ٧٦، والطريق الصوري، ص ٧٩، ص ٨١.

| الصفحة | رقمها | الصفحة | رقمها | الصفحة | رقمها | الصفحة | رقمها |
|--------|-------|--------|-------|--------|-------|--------|-------|
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 |
| 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
| 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 |
| 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 |
| 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 |
| 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 |
| 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 |
| 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 |
| 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 |
| 97 | 98 | 99 | 100 | 101 | 102 | 103 | 104 |
| 105 | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 | 111 | 112 |
| 113 | 114 | 115 | 116 | 117 | 118 | 119 | 120 |
| 121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126 | 127 | 128 |
| 129 | 130 | 131 | 132 | 133 | 134 | 135 | 136 |
| 137 | 138 | 139 | 140 | 141 | 142 | 143 | 144 |
| 145 | 146 | 147 | 148 | 149 | 150 | 151 | 152 |
| 153 | 154 | 155 | 156 | 157 | 158 | 159 | 160 |
| 161 | 162 | 163 | 164 | 165 | 166 | 167 | 168 |
| 169 | 170 | 171 | 172 | 173 | 174 | 175 | 176 |
| 177 | 178 | 179 | 180 | 181 | 182 | 183 | 184 |
| 185 | 186 | 187 | 188 | 189 | 190 | 191 | 192 |
| 193 | 194 | 195 | 196 | 197 | 198 | 199 | 200 |

١٠٠٠ بعد الاسم للموصوفات السابقة في كبرى القصور (الاصناف على التوالي) لا يوزن بالمتوسطين ومعها

١٠٠٠ بعد الاسم للموصوفات السابقة في كبرى القصور (الاصناف على التوالي) لا يوزن بالمتوسطين ومعها

١٠٠٠ بعد الاسم للموصوفات السابقة في كبرى القصور (الاصناف على التوالي) لا يوزن بالمتوسطين ومعها

ومن هذا الجدول نستخلص أن توليفة صيغ الصفات، ودالاتها كان على النحو

الآتي

| دالات الصفات | | | استعمال صيغ الصفات | | |
|--------------|-------|-----------|--------------------|-------|----------------|
| النسبة | العدد | الصفة | النسبة | العدد | الصفة |
| %42,85 | 30 | اسم فاعل | %47,14 | 33 | اسم فاعل |
| %31,42 | 22 | صفة مشبهة | %34,28 | 24 | صفة مشبهة |
| %18,57 | 13 | صفة ساللة | %10,00 | 07 | صفة ساللة |
| %07,14 | 05 | اسم مفعول | %04,28 | 03 | الوصف بالمسروب |
| %100 | 70 | المجموع | %02,85 | 02 | الوصف بالعامد |
| | | | %01,42 | 01 | اسم المفعول |
| | | | %100 | 70 | المجموع |

ويلاحظ أن السباق قد حوّل من دالات الصفات على اسم الفاعل، والصفة المشبهة، ورات من دالاتها على كل من الدالة، واسم المفعول. ومن خلال إحصائنا الأفعال، والصفات في هذه المولية يمكننا حساب (ن. فد. ص). فإذا كانت ف = 103، وص = 70، فإن:

$$\frac{103}{70} = 1,47 \text{ (ن. فد. ص)}$$

وبما استندنا إلى مؤثرات الصياغة، ومؤثرات المفعول سالفة الذكر، فإن المتوقع أن تكون نسبة الصفات أعلى من نسبة الأفعال، حيث

| | | |
|---|---------|-------------|
| ١ | مخوف | نوع الكلام |
| - | قصص | طبيعة اللغة |
| ٢ | شعر غلي | في القول |
| - | رجل | الحسن |
| - | هولة | العمى |

لكن العكس هو الذي حدث، وهذا ما يبين السمة الانفعالية في الشعر، فمشاعر
الحر والاسى، والشوق والحزن، والحسرة والتأسف، والخرج من الموت، كل تلك العواطف
تلك إلى ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات.

البحث الثاني

السمات الأسلوبية في ضمير المتكلم

الذي دعانا إلى إجراء بحث الدراسة السمة الأسلوبية في ضمير المتكلم هو لا الشاهر محور الكلام في هذه المرحلة ، فهو يولي دأبه ، نفس المفسر من أي يكون لذلك الجانب حضوراً في القصيدة ، وهو ما يمكن للمطالع أو العالم أن يكتشفه دون عناء ولكن هل ستكون تلك السمات محور الكلام ؟ لا بدلة تقوم بالعمل ، وهي تختص خارجاً عن المراكز ؟ وقد تم الشاهر لهذا البحث

21- صفاتي ، لم تكن يمدحون الكتاب
لغة القصة قبل التوبة حياء

ونبين ذلك فيما يلي إحصاء الصفات في القصيدة ، فوجدنا أنها بلغت ثلاثة وتسعين ومائة (143) جميعها منها خمسة عشر ومائة (115) ضمير للمتكلم ، أي ما يساوي نسبة 59.58% من مجموع الصفات
وليس من شأنها هنا إبراز كل تلك الصفات ، ولكننا سنورد جدولاً عاماً يبين هذه نسبة توظيف كل منها ، وهو الآتي :

| الضمير | | العدد | النسبة |
|----------|---------|-------|----------|
| المتكلم | أنا | 115 | 96.69.58 |
| | نحن | 60 | 50.81.00 |
| | أنت | 11 | 9.40.69 |
| المتخاطف | أنت | 64 | 53.22.01 |
| | أنتما | 17 | 14.08.83 |
| | أنتم | 21 | 17.6.91 |
| | أنو | 18 | 15.00.28 |
| | أنو | 18 | 15.00.28 |
| المتكلم | هم | 31 | 26.33 |
| | عندنا | 91 | 75.51 |
| | عندنا | 70 | 58.00 |
| | هم | 28 | 23.34 |
| | هم | 21 | 17.62 |
| | المجموع | 193 | 100% |

ومن خلال هذا الجدول يبدو لنا بوضوح الغضور القوي لضمير المتكلم ولكن السؤال الذي طرحناه سابقاً أي هل ستكون تلك اللغات محوزة الكلام ذاتاً فاعلة تقوم بالفعل، وهي تحتضر عاجزة عن الحركة؟ ما يزال يتظر الإجابة ولنحيه بدقة نرى أنه لا بد من تحديد مواضع ضمير المتكلم في القصيدة وذلك لتبين وظائفه النحوية التي من خلالها نستطيع أن نصوص إجابة السؤال بدقة وموضوعية.

وهذا الجدول يبين مواضع ضمير المتكلم في القصيدة¹¹

¹¹ نورد الضمير المتكلم مع القافية التي اتصل بها، وضع الضمير بعد فواصل البيت.

وخلال الوطائف النحوية التي شغلها ضمير التكلم في القصيدة، خود
إلى ملاحظة عامة، فقد لاحظنا شيئا واحدا في هذه استعمال هذا الضمير بين نصف
القصيدة الأولى، ونصفها الثاني، إذ بلغ توظيفه في نصفها الأول تسعا وعشرين (69) مرة، أي
نسبة 44,1% أما في نصفها الثاني، فقد تجاوز إلى ست وأربعين (46) مرة، أي نسبة
40,9%

وبرجوع ذلك إلى أن ذات الشاعر في النصف الأول من القصيدة كانت أكثر حضوراً
فهو متناقل إلى وطنه وينسب البيت فيه، وهو منحصر على ترك المال والولد، حزير لحال
توالتهم بعده، وهو يذكر حاضيه المشرق المأهول ونصف حاضره انقلاوي، أما في النصف
الثاني من القصيدة، فقد توجه إلى إسعاد الوصايا ملتمسا من غيره تفليها.

ونعود الآن لضمير الوطائف النحوية التي شغلها ضمير التكلم، وهي كالآتي:

| الوظيفة النحوية | العدد | النسبة |
|-----------------|-------|--------|
| مفعول به | 51 | 44,82% |
| مفعول له | 08 | 13,91% |
| مجرى عارف | 18 | 13,91% |
| فاعل | 14 | 12,17% |
| متناقل | 17 | 13,41% |
| تلك فاعل | 02 | 01,73% |
| المجموع | 111 | 100% |

وبمراجعة هذا الجدول يتضح لنا أن الشاعر محور الكلام في القصيدة لم يكن فاعلا،
فالمجموع وظيفه الفاعل والمبتدأ التي شغلها ضمير التكلم، بلغت ستا وعشرين (26)، أي
نسبة 22,60% من مجموع الوطائف النحوية. فهما جميعا لم يلبغا نصفاً نسبة المضاف
إليه كما أن ضمير التكلم وقع مفعولاً به أكثر منه فاعلا، أو مبتدأ. وهذا يؤكد أن الشاعر
ليس فاعلا في القصيدة.

وما توظيف ضمير التكلم مضافا إليه نسبة 47,82% إلا محاولة لتعويض المعجز
من الفاعلية بإضافة الأشياء إلى نفسه.

التصنيف الثاني

السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية

نحوية

لغة الجملة النحوية التطبيقية الشعرية للكلام القيد في الآية لغة من الكلمات¹، ومن
 في ذلك موضوع القدر من التحويلات بما يحل في تركيبها من عناصر في ذاتها وفق مقامات
 الاتصال من نظم أو توليد، أو استعظام، وما يبرز من عناصرها من ذكر، وخطف، أو
 تسميم، وآخر

نحوية الجملة

على الرغم من أهمية الجملة في عملية التواصل، كونها أساس القدر من التحويلات²
 لا القدر من لغة واحدها صممت في لغة في لغة ما لا يها، ولعل تلك الصعوبات في كثرة
 تركيبها التي بلغت نحو ثلاثمائة³ التحويلات منها بعضها من الأسر⁴
 ولم يظهر مصطلح الجملة في التراث اللغوي العربي إلا في وقت متأخر، فليس
 أنه 180 هـ لم يستعمل مصطلح الجملة في القدر من التحويلات، وإنما استعمل الكلام الذي
 من السكون عليه، ألا ترى أنك لو قلت فيها بعد الله حسن السكون وكان كلاماً
 مستقماً، كما حسن واستعمل في قوله تعالى بعد الله

في القدر من لغة واحده صممت في لغة في لغة ما لا يها، ولعل تلك الصعوبات في كثرة

نظر الجملة من 78

يذكر أستاذنا محمد طاهر عبد الحليم، رحمه الله، في القدر من لغة واحده صممت في لغة في لغة ما لا يها، ولعل تلك الصعوبات في كثرة

والقوله حسن، أحد تلك الجملة العربية، العربية، العربية

حسن، أحد تلك الجملة العربية، العربية، العربية، بيروت، 1983، ص 1

الكتاب ج 3، ص 88

وكان لم الباحث المحدث (ت 258 هـ) أول من استعمل مصطلح الجملة المفعولة
 النحوي: وإنما كان الفاعل رفعة، لأنه هو والفعل جلتاً بحسن عليها السكون، والجب بها
 الفاعلة للمخاطبة، والفاعل والفعل منزلة الابتداء والخبر إذا قلت: قام زيد، فهو منزلة
 قولك: القائم زيد⁽¹⁾

الجملة والكلام

قال النحاة يملطون بين مفهوم الجملة، ومفهوم الكلام، ومفهوم اسم جني
 (ت 258 هـ) حيث يقول في الخصائص: أما الكلام: فكل لفظ مستقل بنفسه لعلامة وهو
 الذي يسميه النحويون الجمل، نحو: زيد أعرج. فكل لفظ مستقل بنفسه، وحيت من شدة
 معناه، فهو كلام⁽²⁾ وقال في اللص: وإنما الجملة فهي كل كلام مفيد مستقل بنفسه⁽³⁾
 وواضح أن ابن جني يرى أن الكلام والجملة مترادفان، فكلاهما يفيد معنى مستقلاً
 إنما ما لا يفيد معنى مستقلاً فقد ساء لم لا⁽⁴⁾

وقد ساء الرصدي (ت 258 هـ) في الاتهام، عند الكلام هو المركبة من كلمتين
 استندت إحداهما إلى الأخرى، وهذا لا ينطبق إلا في اسمها، أو في فعلها واسمها، ونسب
 الجملة⁽⁵⁾

ولعل رضي الدين الأسترلابدي (ت 258 هـ) ما أول من فرق بين الجملة والكلام:
 والفرق بين الجملة والكلام، أن الجملة ما تضمنت الإسم الأصلي سواء كانت مقصودة
 لثباتها أو لا، كالجملة التي هي خبر ابتداء وسائر ما ذكر من الجمل، فيخرج المصدر، واسماء
 الفاعل والمفعول، والصفة المشبهة والظرف مع ما استندت إليه. والكلام ما تضمنت الإسم

(1) المؤيد القاضى: القدر عند الخلق طبيعة، فله إحياء الزمان الإسلامى، ووراء الأوقات تصور الفاعل: قال:

1994، ج 1، ص 264

(2) الخصائص، ص 57

(3) اللص، ص 73

(4) الخصائص، ص 57

(5) الفصل، ج 1، ص 70

لا معنى وكان مقصودا لذاته، فكلُّ كلام جملة ولا يعكس⁽¹⁾ وإذا كان كلُّ من الكلام
والجملة يشتركان في نفسيتهما الإسماء الأصليّة فإنَّ الفصيلة فاصلة بينهما. فالكلام لا يكون
إلا مقصودا لذاته، أما الجملة فقد تكون مقصودة لذاتها، وهي ما يُعرف بالجملة المستقلة،
وقد تكون مقصودة لغيرها، وهي ما يُعرف بالجملة التابعة، أو غير المستقلة⁽²⁾.

وقد وضع ابن هشام (ت 761هـ) فكرة الرضي بطوله: الكلام هو اللفظ المفيد
بالنفس والمراد بالمفيد ما قلَّ على معنى يحسن السكون عليه. والجملة عبارة عن الفعل
والمفعول لتمام رتبة والتدبير وغيره كترديد قائم، وما كان يترقَّبها⁽³⁾.

والذي عليه جمهور النحاة أن الكلام والجملة مختلفان، فشرط الكلام الإفادة، أما
الجملة فلا يشترط فيها ذلك، وإنما يشترط فيها الإسماء سواء أُنشئت أم لم تُنفذ⁽⁴⁾.

أركان الجملة:

تتألف الجملة النامة التي تُعبر عن أحوال المتكلم من ثلاثة عناصر أساسية
عليها من ثلاثة عناصر أساسية

- 1- اللفظ إليه، أو المتحدث عنه، أو الذي عليه.
- 2- اللفظ الذي يُسَمَّى اللفظ إليه، ويتحدث به عنه.
- 3- الإسماء أو أرباط اللفظ باللفظ إليه⁽⁵⁾.

رغمي الصن الإسماء الذي شرح الرضي على التكملة، اصحح ونظف يوسف حسن عمر، جامعة قاروقس، ليبيا،
1978، ج 1، ص 11.

مؤسسة الدكتور، ربيع بوعزا عن الجملة المستقلة والجملة غير المستقلة التي يطرح عليها مصطلح المحدثات الإسماءية
عظم هذه المقارنات كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاعلامية، جامعة سكرة، الجزائر، ج 1، 2006، ص (9)،
ص 103.

معنى اللفظ، ص 117.

فاصل صانع السامع، الجملة العربية وأقسامها، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط 1، 2001، ص 12.
في النحو العربي، قد ونبوي، ص 71. ومحمود أحمد، تلك النماذج القرآنية الكريم في جزء، ص 1، دار النهضة العربية، بيروت،
1981، ص 464.

والسند والمبتدأ إليه هنا المركبان المبتدأ، وهما ما لا يقضى واحدا منهما عن الآخر ولا بعد التكلم به بدأ، فمن ذلك الاسم المبتدأ والشيء عليه، وهو قولك: عبد الله الخمر، وهذا المبتدأ، ومثل ذلك: يلعب عبد الله، فلا بد للفعل من الاسم، كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الآية^(١١)، وليس معنى ذلك أن السند والمبتدأ إليه واجبا للآخر، فقد يختلف أحدهما، وقد يختلفان معا إذا دل عليهما دليل، فظهر الجملة في انصر صورها^(١٢) والسند إليه ما كان فاعلا، أو نائب فاعلا، أو مبتدأ، أو ما تحول من مبتدأ إلى اسم لفعل، أو حرفي باسمين، أما السند، فما كان فعلا تاما، أو غيرا لمبتدأ أو خبرا لتاسخ. أما الإسناد، فهو تركيب التكنسين أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السامع^(١٣)، أو هو تعليق خبر بمضمون خبر آخر، أو بد قائم أو عليه المطلوب منه، كما ضرب^(١٤) ولا يكون الإسناد إلا بين اسمين، أو بين فعل و اسم، ولا يكون بين فعل وفعل ولا حرف واسم^(١٥)، وقد شرح الرافعي هذه الفكرة بقوله: قال إسناد يكونان كلاما، لكون أحدهما مبتدأ والآخر مبتدأ إليه، وأما الاسم مع الفعل، لكون الفعل مبتدأ والاسم مبتدأ إليه، والاسم مع الحرف لا يكون كلاما، إذا لم يفتك الاسم مبتدأ فلا مبتدأ إليه، ولو جعلت مبتدأ إليه فلا مبتدأ، وأما نحو: يا زيد، فليكن يا مبتدأ دعوت الإنشائي، والفعل مع الفعل أو الحرف لا يكون كلاما لعدم السند إليه^(١٦)، ويبرز التماس بين الإسناد الأصلي، والإسناد غير الأصلي، فالأول ما تألف منه الكلام، أي إسناد الفعل إلى الفاعل، وإسناد المبتدأ إلى الخبر، أما الثاني، فهو إسناد الصغير والصفات والظروف، لمراتبها مع ما استندت إليه ليست بكلام ولا جملة^(١٧)

(١١) الكتاب، ج ١، ص ٢٣
(١٢) ينظر في النحو العربي، قد ووجه، ص ٣٦
(١٣) مفتاح العلوم، ص ٣٨، وينظر: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص ١١٧
(١٤) الجملة العربية: تأليفها وأقسامها، ص ٢٤
(١٥) الفعل، ص ٢٦، وشرح الفعل، ج ١، ص ٢٨
(١٦) شرح الرافعي على الكافية، ج ١، ص ٦٤
(١٧) المسند لغوية وأقسامها، ص ٢١

أقسام الجملة عند القدماء:

الجملة عند جمهور النحاة القدماء، قسمين: فعلية، واسمية، وهذا ما يفهم من تعريف النحاة السابق للجملة لما قال: «الفاعل» والعمل بمنزلة الاسماء والحجج (١) قلت: فإما زيد، فهو بمنزلة قولك: «العلم زيد»^(٢)، فواضح أنه يضع الجملة الفعلية في مقابل الجملة الاسمية.

وراء الزمخشري (٣) ٥٦٨ هي الجملة الشرطية - في نحو: «بكرة، إن أعطته يشكر»^(٤)، فهي عند: فعلية، واسمية، وشرطية، وظرفية. ولقد أكرر ابن هشام (٥) ٧٦١ هي الجملة الشرطية وهذا فعلية^(٦)، أما الظرفية عنده (ابن هشام)، فهي ما كان صدرها ظرفاً أو جاراً ومجروراً، في نحو: «عندك زيد»^(٧) و«زيد عند فاعل» مرفوع بالظرف^(٨)، والجملة إن هي الجملة اسمية و«زيد مبتدأ مؤخر» لا فاعل الجوار دخول النواسخ عليه، فيقول: «إن عندك زيد»^(٩) وأظنت عندك زيداً^(١٠) وأكان عندك زيداً^(١١) فهو لأن فاعلاً ما جار دخول النواسخ عليه^(١٢) ومن حيث تركيبة الجملة تحت ابن هشام من الجملة الكبرى والجملة الصغرى. أما الكبرى، فهي الجملة الاسمية التي سرها جملة والجملة الصغرى هي المبني على البنية^(١٣)، فجملة «محمد سافر اليوم» جملة كبرى ومحمد سافر اليوم هي خبر للمبتدأ محمد جملة صغرى.

أقسام الجملة عند المحدثين:

نظر المحدثون إلى الجملة من زوايا متعددة، فوجزها في اتجاهات ثلاثة:

- (١) المقتضب، ج ١، ص ١٤٦.
- (٢) الفصل، ص ١٤، وتخرج الفصل، ج ١، ص ٨٨ ومعني اللبس، ص ٣٥٨.
- (٣) مقتضب، ص ٣٥٨.
- (٤) ص ٣٥٨.
- (٥) النظر، العربية نالها والاسماء، ص ١٤٠.
- (٦) مقتضب، ص ٣٥٨، ونظائر ما يوضح الجملة العربية نالها والاسماء، ص ١٤١.

الانتهاء الأول: تعتمد الإسناد، فقد جعلها محمد إبراهيم عادة من أقسام الأسما
 السبعة، أو فعلية، والمستند، والمتردوجة أو المتعلقة، والمركبة، والمنداعلة، والمشاركة
 وإذا ما نحن نلتصق تلك الأقسام استلذا إلى تركيبها النحوي، ومن واقع الأمثلة
 التي سألها صاحبها، وجدناها لا تخرج عن الساطعة أو الترتيب. فالجملتان المتحدة ترجع إلى
 السطحة، والجملتان المتردوجة قد تدر إلى البسيطة أو المركبة، والمختلطة المتداخلة والمشاركة
 تعود إلى المركبة.

الانتهاء الثاني: اعتمد سراج السند، وسهم محمود أحمد، لعل الأولى جعل الجملتان المتردوجة
 أقساماً.

- ١- الجملة الاسمية: التي لا يكون السند فيها فعلاً، ولا حلة.
- ٢- الجملة الفعلية: التي يكون السند فيها فعلاً.
- ٣- الجملة الوصفية: التي يكون السند فيها وصفاً (السم فاعل، اسم مفعول).
- ٤- الجملة المحكية: التي يكون الخبر فيها حلاً اسمياً أو فعلية (حسب مفهومه للجملة
 الاسمية والفعلية).

الانتهاء الثالث: يجمع بين المعنى والمبنى، ويقتضيه الدكتور تمام حسان، وقد رأى أن
 الجملة أقسام ثلاثة: اسمية، وفعلية، ووصفية. وهذا التقسيم ناتج عن جملة الصفة قسماً
 خاصاً من أقسام الكلام. وأقام تمام حسان نظريته إلى الجملة على الجمع بين المعنى والمبنى
 فقسها إلى: خبرية، وإنشائية.

- أ- الخبرية: وتشمل الجملة الاسمية، والفعلية في حالات الإثبات، والنفي، والتوكيد.
- ب- الإنشائية: ويدخل ضمنها: الطلبية، والشرطية، والإفصاحية.

محمد إبراهيم حسان: الجملة العربية دراسة نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص 153 وما بعدها.
 طاهر: في دراسة الجملة العربية، ص 91. ويظهر في مفهوم الجملة الجملية عند الفراء، بينما يرون الجملة الكبرى عند
 ابن هشام، ص 157 وما بعدها.
 اللغة العربية معناها ومبناها، ص 103.
 دراج: السند، ص 86 وما بعدها.

- ١ - الطلبة: ويشمل: الأسماء والنهي، والاستفهام، والنداء، والثناء، والرد، والتمني، والعرض، والتعطيل.
- ٢ - الشرطية^(١) وهي إما إمكانية أو امتناعية.
- ٣ - الإحصائية: ويشمل تحتها الجواهر (الصوت، والإحالة، والمدح أو الذم، والمصباح، والثناء، والاستعانة، والتمني، والالتزام (الطروقة)^(٢)

وقد لم يزل هذا النهج مستخدماً فيما لدى القارئين لأن جمع بين النحو والمعنى ولا يكون غلطاً، وإذا عدلناه استنداً لنهج الشيخ عبد القاهر الخرجاني الذي كان أول من عقد قرناً حقيقياً بين النحو والمعنى من خلال نظرية النظم التي تقوم أساساً على نوعي معاني النحو^(٣)

ملهجتنا في دراسة البنى النحوية والإعلامية

إن هذا الزعم الكثير من الأراء - القديمة والحديثة - والتطبيقات للمجتمعة ليقترن على دارس البنى التركيبية لأي نص من النصوص أن يحذف التطلعات والمعايير التي يتبناها في دراسته.

إن الجملة هي الوحدة الأساسية للإبلاغ والتواصل بين أفراد الجماعة اللغوية، وهي تتألف أساساً من عنصري الإسماء وتسمى الجملة التوليدية، أو النووية، تكون عملية الإبلاغ والاتصال تعرض على أعضاء الجماعة اللغوية أن يحفظوا إلى عنصري الإسماء عناصر جديدة لأداء معانٍ معينة، وقد يخدعون أحد عنصري الإسماء أو معانيها، وقد يقدمون ما حقه التأخير، ويؤخرون ما حقه التقديم. كل ذلك يحتم على دارس تركيب نص من

(١) انظر عليه أن حقه الشرط تصنف حسب جوارها، فإن كان خبرياً فهي خبرية، وقد قلده إشتياقاً على إشتياق بغير محمد عبد السلام هارون: الأساليب الإشتياقية في النحو العربي، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط ٥، 2001، ص 24 ولغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للمصنف في سورة البقرة، ص 12.

(٢) راجع: اللغة العربية معانيها ومبانيها، اللغة العربية معانيها ومبانيها، جهود النظم النحوي، ص 189، ص 244.

(٣) انظر: دلائل الإعجاز، ص 65 - 66، و ص 94.

نصوص لا تجمع بين النحو والمعاني. فالملاحظ على الدراسات النحوية القديمة أنها كانت
عديدة، لا تركيبة، أي إنها كانت تعنى بكتابات التركيب أي بالأجزاء التحليلية فيه أكثر
من عنايتها بالتركيب نفسه¹⁶. أما علملة المعاني فكانت مراعيتهم لركيبة المعنى بالمعنى
يسري أهم الباحث التي تدخل في نطاق دراسة الجملة¹⁷.

وسبب هذه الخدوم المتعقلة بين علم النحو، وعلم المعاني تعالت أصوات المحدثين
التي إلى ربط الصلة بينهما. وعلم اللغوي إلى الأول، ليكون (علم المعاني) قمة الدراسة
لغة¹⁸.

وآخر في هذا الفصل المختص بدراسة السمات الأسلوبية في السبي النحوية
وبلاغية لثمة ماثلت من التركيب، تتجمع بين دراسة النحو والمعاني، ونقسم على ذلك
لأدنى هذا الفصل إلى مبحثين، فندرس في المبحث الأول الجملة النحوية بنوعيتها الفعلية
والاسمية، بأصنافها الثلاثة: الثبته، والفعي، والملاقطة.

أما المبحث الثاني، فنخصصه لدراسة الجملة الإنشائية بنوعيتها الظلية،
والإصاحية. وفي كلا المبحثين نقوم بتصنيف الحمل إلى الماظها التي ظهرت فيها، والصور
التي شكلت تلك الأماظ، كما أننا نقوم في المبحث نفسه بدراسة المعاني البلاغية التي
لها، وصولاً إلى السمات الأسلوبية فيها.

لغة العربية معناها ومبناها، ص 16.

لغة النحو ابن الكرم في جزء ص 463.

لغة العربية معناها ومبناها، ص 18. ونعقل: فاقبل مائع الناموالي، معاني النحو، دار الفكر، ص 18، الأرواح ط 1،
2000، ج 1، ص 8.

المرادف

الجملة الخبرية

الجملة الخبرية: هي تركيب استنادي يمكن وصفه بمضمونه بالصدق أو بالكذب^(١) وهي تقابل الجملة الإنشائية التي لا يصح وصف مضمونها لا بالصدق، ولا بالكذب^(٢) والأصل في الخبر أن يقصد به إقناع المخاطب، وقد يخرج عن غرضه الأصلي للدلالة على معان أخرى كالشمي، والتوحيد، والإنكار، والطعام، وغيرها من المعاني التي تفهم من السياق^(٣)

وتعمل العطف التي تعرض سبل دارس الجملة في أي نفس من النصوص هي تعيين حدودها أين تبدأ وأين تنتهي؟ وقد رأينا أن نظرية الجملة لا تركز على عنصري الإنشائي أما ما جادعنا فهو فطنته إلا أنه ما من عنصر إلا وله أهميته في عملية التبليغ والتواصل، بل إن المعنى قد يوقفت على ما يسحق بالمصطف، فكان لو أننا فواتنا المعنى ولذلك سنتردد في تحديد الجملة بحدود الوقوف التام في علم القراءات، وهو الذي لا يتعلق بشيء مما يحدد فيحسن الوضوح عليه، والأشياء بما بعده^(٤)

وسنفرس الجملة الخبرية ضمن ثلاثة أقسام: التثنية، والتفعية، والتوكيد

(١) القاموس ج ١ ص ٣٩٠ وشرح القاموس ج ١ ص ١٦١ ومفاتيح العلوم ج ١ ص ٩١ والأشياء الإنشائية في النحو العربي ص ١٩
(٢) نفسه ج ١ ص ١٩
(٣) مفاتيح العلوم ج ١ ص ٧٢ وما بعده الترمذ في علوم القرآن ص ١١٠ إلى ص ١١٦
(٤) نفسه ص ٢٤٢

أولاً، الجملة الخبرية المثبتة:

يخصص بالجملة الخبرية المثبتة تلك الجملة المعروفة من أدوات التعريف، والتوكيد، لأنه لا يقدح للترجمة في اللغة العربية من أن تصفها أداة، فبما هذا حلي الإثبات، والأمر بالصحة، وبعض الحمل الإفصاحية¹، وسقطت الجملة المثبتة إلى فعلية واسمية، ولوما عند رأي الجمهور، فلا نعتد بالجملة الشرطية، ولا الظرفية، وسعد الجملة المصدرية بكان وأحوالها جملة اسمية بحسب الأصل².

1- الجملة الفعلية: هي تركيبة إسمية صرفة، فعل تام يسد إلى فاعل، أو نائب فاعل، إسماء حقيقي أو مجازياً³، والمزاد بصرف الجملة ما هو صدر في الأصل، فلا عبرة بما تقدم وحقه التأخير من أسماء وحروف⁴، وقد أجاز الكوفيون تقديم الفاعل على فعله⁵، وأبد هذا الاتجاه ابن مقبل القرطبي⁶، وابتداء بعض المحدثين، وعرضا الجملة الفعلية إلى جملة كان السد فيها فعلاً⁷، فحسب طلح البشر فعلية، وحل البشر طلح فعلية أيضاً، إلا أن الفاعل فيها تقدم، غير أن هناك وحسب لهذا الرأي، إذ إن جملة البشر طلح فعل فعل التواضع عليها، فنقول: كان البشر طالعاً، وإن البشر طالع، والتواضع تدخل على الحمل الاسمية، لا الفعلية⁸.

1- اللغة العربية مصابيحها ومصابيحها، ص 123.

2- بعد التذكير، فالحمل السافر إلى الجملة الصرفة، فبما وأحوالها فعلية، ينظر: الجملة العربية تأليفاً وإقسامها، ص 158.

3- وقد سلك ابن هشام للجملة الفعلية، أن: زيد قائم، ينظر: معنى التليد، ص 118، وأطلق عليها محمد إبراهيم عبادة.

4- مصطلح الجملة الفعلية الصورية، ينظر: الجملة العربية، ص 73.

5- أما القرآن الكريم فوردت لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 39.

6- معنى التليد، ص 357، والجملة العربية تأليفاً وإقسامها، ص 157.

7- معنى التليد، ص 361.

8- ينظر: ابن مقبل القرطبي، التواضع على الجملة، الفصل 1، شوقي غنيم، دار المعارف، القاهرة، ط 1، (1974)، ص 90.

9- ينظر: إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ط 1، 1960، العربية، القاهرة، ط 1، 2000، ص 26، وما بعدها، وفي النحو العربي، ط 1، ولوجيد، ص 41-42، ولما القرآن الكريم في جزء آخر، ص 463، ويوصل إلى تسمية الجملة العربية، ص 91.

10- الجملة العربية تأليفاً وإقسامها، ص 159، ولغة القرآن الكريم فوردت لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 40.

ولم يدر في دراسة هذه النظم وأي الجمهور، ولعلّ الخصلة الفعلية لكل جملة تقدم فيها
العمل على فاعله

1. الخصلة الفعلية البسيطة هي الخصلة الفعلية التي تضمنت جملة إسماء واحدة¹⁰، وقد
تكون جزءاً من المشتقات، مكتوبة بركن الإسماء الفعل والفاعل، أو نائب الفاعل،
وقد تكون مرسلة حيث يضاف إلى هذه الإسماء عنصر أو أكثر¹¹

وقد وضعت الخصلة الفعلية البسيطة في مرتبة عالية عن الرتبة الستة (6) مراتب،
وجاءت موزعة على الألفاظ الآتية¹²

النظم الأول: فعل + فاعل

وقد تشكل هذا النمط في صورة واحدة في التصيغ
الصورة الوحيدة: فعل ماضٍ + فاعل مضمر + حرف

ب- دعاني القوي من أهل بني رستم

ب- دعاني القوي من أهل بني رستم

النظم الثاني: فعل + فاعل (أو نائب فاعل) + مفعول به

الصورة الأولى: فعل مضارع + فاعل (مستتر) + مفعول به + حرف

ب- 49- ألقب طريقي فسوق وحلي، فلا أرى به من طيور المؤنسات مراحيا

¹⁰ لقد قرأت الكريم دراسة لسانية تطبيقية للنسب في سورة البقرة من 1-4

¹¹ ما دخل إلى دراسة الخصلة البسيطة من 24

¹² النمط هم الشكل أو الشكل الذي يجمع عناصر نظام فاعلي العلاقات النحوية لدى القرآن الكريم دراسة لسانية

نظرية النسب في سورة البقرة، هامش (2)، من 11

وقد جاء الفاعل مفعولاً مستتراً، والاستتار والمخفاء هما طريقتا الإغناء القديمة في اللغة العربية. وذلك ما تضمنته الدراسات اللغوية الحديثة، عبارة *Free morpheme* الصورة الثانية: فعل ماضٍ + مفعول به (مضمر) = فاعل (ظاهر) + جار ومجرور.

ب- 9- فاعلي المعرى من أهل وقي وصحبه، بني العسيرة، فالتفت وركبا

الصورة الثالثة: ظرف + فعل مضارع + مفعول به (مضمر) + فاعل (مستتر) = حال (تية جملة) + معطوف.

ب- 27- وطوراً تراني في ظلالٍ منضجٍ، وطوراً تراني، والمعنى: وكما

الصورة الرابعة: فعل ماضٍ + نائب فاعل (مضمر) + مفعول به + نعت.

ب- 42- إذا كنتا فاشهدني القسوت، وسلمى على السقيم، أسقطت الضمائم الغواصية

وللاحظ أن الخبر في هذه الجملة قد خرج إلى معرض الضمائر والدعاة بالسكيا لأحبة شافع في الشعر العربي القديم.

التعطف الثالث: فعل + فاعل + جار ومجرور

الصورة الوحيدة: فعل ماضٍ + فاعل (ظاهر) + جار ومجرور

ب- 22 - ولا تحذاني - بارك الله فيكما - من الأركم ذات العرض أن توسعا ليا

وقد حلت الجملة الحرة البسيطة اعتراضية والجملة الامتزاجية حلة مستقلة
 أي أنها لا تربطها علاقة نحوية بما قبلها، ولا بما بعدها
 وبعد علماء البلاغة الاعتراض من محاسن الكلام قال ابن المعتز "ومن محاسن
 الكلام أيضاً والشعر اعتراض كلام في كلام لم يُشتم معناه ثم يعود إليه فيشتمه في بيت
 واحد"⁽¹⁾ وهو لا يكون إلا مقبلاً⁽²⁾، ويرد ابن هشام أنها تأتي لإعادة الكلام نحوية
 وتفيد، أو تحباً⁽³⁾
 وقد دلت هذه الجملة الحرة على الدفاع، فالشاعر يدهو لصاحبه بالبركة واجبا
 منهما التوسيع في الرد
 ويمكن أن نلاحظ في توظيف الجملة الحرة البسيطة في القصيدة جملة من
 الملاحظات نوجزها في هذا الجدول

| النوع | العدد | النسبة |
|-------------------|-------|---------|
| الجملة الحرة | 04 | % 66,66 |
| الجملة الاعتراضية | 00 | % 33,33 |
| الجملة البسيطة | 01 | % 33,33 |
| الجملة المعقدة | 02 | % 33,33 |
| الجملة المركبة | 00 | % 33,33 |
| الجملة العامة | 04 | % 66,66 |
| الجملة الخاصة | 02 | % 33,33 |

(1) شوقي خليف، لغتنا الجميلة، دار المعارف، ط 1، ص 254. ويضاف إلى دراسة الجملة الحرة ص 24
 (2) الشاذلي، ص 79
 (3) الجاهلي، ص 190
 (4) علي القيس، ص 167

الجملة الفعلية المرفقة

في الجملة الفعلية التي تتضمن صلياً مستندة عديداً في مستوى سياقها
المرئي المبدأ لعملية الإخبار¹ ولصاح الجملة المرفقة Complex sentence من جملتين
سجنتين، وقد تصاغ من أكثر من جملتين²
وقد وقعت الجملة الفعلية المرفقة في مرتبة ثالثية بين الرتبة الأولى عشرة (11) مرتبة
وجاءت موزعة على الأنماط الآتية:

النمط الأول: فعل + فاعل + مفعول به (جملة موصولة)

الصورة الوحيدة: فعل ماضٍ + فاعل (ضمير) + مفعول به (جملة موصولة) + جار

ومجرور

مثال: - لقد قرأت من كتابي علي: علم أحد - صومر السيف والرمح الرئيسي بأفكيا

جاء المفعول به جملة موصولة مكونة من اسم موصول ضمير، وصلة جملة فعلية
مضارعة، والاسم الموصول مع صلتها بمثابة الكلمة الواحدة بـ "ولان" مشتق، وهو هذا
الذي وقد ذكر ابن هشام إعرابها عن أنها كلمة واحدة، فثبت أن الإعراب يظهر في
غير الموصول مثلاً: - أي والكتف

النمط الثاني: فعل + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + جملة أو شبه جملة حالية

الصورة الأولى: ظرف + فعل مضارع + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) +

حال (جملة اسمية)

نقطة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 62. وينظر الجملة العربية، ص 155.

مداخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 49.

ص 187.

والمركب في المثالين التاليين

ب- 27- (المركب المركب في المثالين التاليين)

الصورة التالية: حرف = فعل مضارع + مفعول به (مفعول) + فاعل (مفعول)
حالا (أشبه حلة) + حال 2 حلة فعلة

المركب المركب في المثالين التاليين

ب- 28- (المركب المركب في المثالين التاليين)

تعدى الفعل رأى في الصورة إلى مفعول واحد. لكن الشاعر لا يريد الإخبار عن فعل الرؤية، وإنما يريد وصف الحالة التي يربى فيها، لذا احتاجت عملية الإخبار إلى الحال، فوظفت في البيت (27) حالاً جنة مسببة، وفي البيت (28) حالاً لا، أولاً معاً في جملة، وثانياً معاً جملة فعلة.

السطر الثالث: جملة شرطية (أو شبه شرطية)

هذا السطر هو العالقة على الجملة الفعلية المرفوعة، إذ بلغت الجملة الشرطية وشبه الشرطية (8) ثمانين حرفاً، أي ما يشكل نسبة 72,72% من مجموع الجملة الفعلية المرفوعة.

والشرط يتألف من حقلين معقولين، الأول: فهو ليس بالتحليل العقلي على جزئين: الأول بقوله النسب، والثاني بقوله النسب، يتحقق الثاني إذا تحقق الأول، وبعدم إذا انعدم⁽¹⁾. وحلقة الشرط كانت مستقلة بنفسها، فلما دخلت عليها أداة الشرط علققت معناها... وربطتها بجملة أخرى، لتكوّن معها جملة واحدة تتضمن فكرة واحدة⁽²⁾. أما جملة الجواب، فهي تابعة غير مستقلة⁽³⁾، ويجوز أن تقع للشرط، وإن لم يجر ذلك، وجب اقترانها بالفاء⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ هناك عدد من الجملة الشرطية مسترسها نفس الجملة الاسمية المرفوعة، ونحن نعلق ذلك في موضعنا.

⁽²⁾ في النحو العربي لغة ونحو جيد، ص 242 ومن 284.

⁽³⁾ لغة القواعد القديمة لولادة الجملة الفعلية المستقلة في صورة الفاعل، ص 22.

⁽⁴⁾ لغة النحو، ص 282. والجملة العربية البنية والبناء، ص 144.

⁽⁵⁾ شرح لغوي للغة، ص 156 - 157.

وعليه فانه من الضروري ان ننظر الى الشرط بحملته على انه جملة واحدة قال عبد
 الله الجرجاني في الشرط - كما لا يخفى - في مجموع المجلدين - لا في كل واحد على
 الاخر - ولا في واحدة دون الأخرى^١
 وقد جاءت حوزة علي اربع صوري، نورد هنا جملة، ثم نقوم بدراسةها بحسب
 الصور^٢

الصور الأولى جملة شرطية مستوفاة^٣ أداة شرط ١ جملة الشرط ٢ جملة جواب
 الشرط
 النموذج ١ أداة شرط (ما) ٢ جملة الشرط (ماضوية) ٣ جملة مضروفة ٤ 2 ٥ جملة
 جواب الشرط (مضروفة)

١٤- وأما ثم ثانيا جملة مضروفة
 ١٥- القول لأصحابي (مضروبة) ١٦- ثم ثانيا جملة مضروفة

النموذج ٢ أداة شرط (ما) ٣ جملة الشرط (ماضوية) ٤ طرف ٥ 2 ٦ جملة جواب
 الشرط (ماضوية)

١٧- إذا ذهب الركب إلى بيتي فليس
 ١٨- وإذا ذهب الركب إلى بيتي فليس

النموذج ٣ أداة شرط (ما) ٤ جملة الشرط (ماضوية) ٥ جملة جواب الشرط
 (ماضوية) 2x

١٩- الأسير من

فصل الصورة النحوية ان نرى فيها صيغة الآلة، ذلك ان الآلة تقوم بوظيفة التعليل وعلى أساسها يتخذ المعنى
 فكل جملة شرطية التي تفرقت بها العناصر الثلاثة الآلة، وجملة الشرط، وجملة جواب

50- والرجل على أسرة لو قهقري تكسّر ولقيت الطيبة المفاوي

الصورة الثانية: حلة شرطية تتقدم فيها الجوارب
السودج الوحيد: حلة جوارب الشرط (مأخوذة) + أداة شرط (لما) + حلة الشرط
(مأخوذة)

بها: أحسن المصور لنا أفندي بولس فطمت يدها في اللام - وفطمت

الصورة الثالثة: حلة شرطية تتقدم فيها الجوارب
السودج الأول: أداة شرط (لما) + حلة الشرط (مأخوذة) + حلة جوارب الشرط
(مأخوذة محدودة)

بها: عدة عد - يا لهف نفسي على مر لا ألهووا عيني، وحلمت شرمي

السودج الثاني: أداة شرط (لما) + حلة الشرط (مأخوذة) + حلة جوارب الشرط
(مأخوذة محدودة)

بها: وما كنت شعري هل يكتم أم ماتي نعم كنت - لو غابوا غيبك - بالها

الصورة الرابعة: حلة شرطية محدودة الصغر (شبه شرطية).
السودج الأول: حلة الشرط + حلة الشرط (محدودة) + حلة جوارب الشرط (مصارعية) +
نعت (حلة فعلية) + نعت (شبه حلة) + نعت

بها: لم يحن قلبه حزنه الرزق قوله ليسوا بكسود الفسطاطي فليها

الشرط ج 2: رابط = إذا الشرط - جملة الشرط (محدوفة) + جملة جواب الشرط
النسبة مؤدك + جملة معطوفة

بها - وعمل القوس في الركن الأولها - جملة النفاذ تكفي وحدها

1- إذا بعد النفاذ إن أم باب الشرط⁽¹⁾ وقد دخلت إذا فترتين (2) محدوفة مع جملة الشرط، في الشين 43، م 48. وقد جاءت إن محدوفة، وجملة الشرط في ما سميته شبه الشرط، لأنه لا يظهر فيه الأداة، ولا جملة الشرط⁽²⁾، وإنما تكونان مقفرتين، وهو ما يعرف بالجرم بجواب الطلب.

وتجد ذلك في البيت (41) في ترمي حنة، أي إن نضائي الفهود، ترمي حنتا، وفي البيت (42) في غزها سنة أكنة، أي إن لمطها، فإله ستر أكنة، وقد اقترن الجواز بالفاء، لأنه جملة نسبية.

2- إذا أصلها طرف لا يستقل من الركن الثاني فتمت معنى الشرط⁽³⁾، ودلائها على الشرط من باب تعلم المعنى الوظيفي للجسي الواحد⁽⁴⁾، وتأتي بعدها الفاء ويكثر وقوع الفعل الناقصي الثاني على المستقبل بعدها⁽⁵⁾ وقد فرق سيبويه بين استعمالها واستعمال إن، إذا تحمي. وقدأ معلوماً، إلا ترى أنك لو قلت أنك إذا أحرز السر كان حسناً، ولو قلت أنك إن أحرز السر كان قبيحاً، فإن ابداً مبهمه⁽⁶⁾

(1) الكتاب ج 1، ص 134، وج 1، ص 67، والمصحح ص 193، والزمان معاني الغرر، تحقيق الشيخ محمد بن سليم حسونة النمنمن، المكتبة المصرية، ص 11، بيروت، ط 1، 2005، فاعتر 1، ص 49.
(2) بطر الكتاب ج 3، ص 97، والشع، ص 146، وشرح الفصل ج 7، ص 47-48، ومفتاح العلوم، ص 47، ونسج لغوي للامع ص 260.
(3) شرح تطور اللغة - ص 258.
(4) شرح الفصل ج 6، ص 78، ومعنى الكتاب ص 188.
(5) اللغة العرب ص 161، وسنات ص 119، وص 161 وما بعدها.
(6) الزمان في علوم القرآن ص 184.
(7) الكتاب ج 3، ص 60، والمصحح ج 2، ص 94-95.

وقد وُظِّفَتْ إِذَا مَرَّتَيْنِ (2) فِي هَذَا النِّسْطِ فِي الْبَيْتِ: 34 ، وَ 40 . وَجَاءَ فِعْلُ الشَّرْطِ
بَعْدَهَا ماضياً دالاً عَلَى الْإِسْقَالِ . وَهَذَا خِلَافُ الْجَوَابِ فِي الْبَيْتِ 34 إِذَا أَدْلَجُوا عَلَى
وَنَقَذُوهُ بِأَنْ تَحْسُرَتْ

3- لَمَّا أَصْلَحَ ظَرْفُ زَمَانٍ ماضِي مُعْنَى أَحْيَنَ وَهِيَ مُفْتَضَّةٌ بِالْمَاضِي ، وَهِيَ حَرْفٌ وَجُودٌ
لَوْجُودِ⁽¹⁾ ، وَتَلَوَّذِي وَطَبَقَةُ الشَّرْطِ مِنْ بَابِ التَّعَدُّدِ الْوُطْبِيغِيِّ الْمُسَبَّحِ الْوَاحِدِ⁽²⁾

وَقَدْ وَظِّفَتْ لَمَّا فِي هَذَا النِّسْطِ مَرَّتَيْنِ (2) ، فِي الْبَيْتِ 40 ، وَالْبَيْتِ 10 . فَفِي الْبَيْتِ 6
أَقْدَمَ جَوَابُهَا عَلَيْهَا ، إِذَا الْأَصْلُ لَمَّا دَعَانِي الْهَوَى ، أَحْبَبْتِ بَرْقاً وَالْحَبَاةَ يَمْلَعُونَ تَقْدِيمِ
جَوَابِ الشَّرْطِ عَلَى آدَاءِ الشَّرْطِ ، فَمِمَّا حَلَّتْ ذَلِكَ ، صَدَقَ كَلَاماً خَبَرِيّاً ، وَلَفْظُ
الْجَوَابِ⁽³⁾ . وَذَلِكَ رَاجِعٌ إِلَى طَرِيقَةِ التَّحْقِيقِ ، فَالْأَصْلُ فِي الْخَرَابِ أَنْ يَكُونَ الْفِعْلُ مَجْزُوماً
بِالْأَدَاءِ ، وَلِذَا لَا يُمْكِنُ أَنْ تَعْمَلَ بِهِ ، وَهُوَ مُتَقَدِّمٌ عَلَيْهَا .

لَمَّا فِي الْبَيْتِ 10 ، فَقَدْ جَاءَ فِعْلُ الشَّرْطِ ماضياً ، وَجَوَابُهُ مُضارعاً فِي الْبَيْتِ 17 ،
أَقُولُ وَهُوَ مُؤَوَّلٌ بِماضي⁽⁴⁾ ، لِي قُلْتُ . وَقَدْ جَاءَ بِأَفْظِ الْمُضَارِعِ لِمُتَحَبِّلِ الْحَالِ .

4- لَوْ وَهِيَ حَرْفُ امْتِنَاعٍ لَا امْتِنَاعَ تَقَدَّسَتْ مَعْنَى الشَّرْطِ ، وَشَرْطُهَا مُقَيَّدٌ بِالزَّمَنِ
الْمَاضِي⁽⁵⁾ . وَقَدْ وَرَدَتْ لَوْ فِي هَذَا النِّسْطِ مَرَّتَيْنِ فِي الْبَيْتِ 41 ، وَالْبَيْتِ 30 .

فَفِي الْبَيْتِ الْخَامِي وَالْأَرْبَعِينَ جَاءَتِ الْجُمْلَةُ الشَّرْطِيَّةُ مُعْتَرِضَةً بَيْنَ الْمُبْدَأِ (اسْمُ
كَانَ) ، وَالْخَبَرِ ، وَجَوَابُهَا مَحْذُوفٌ تَقْدِيرُهُ جُمْلَةٌ فَعْلِيَّةٌ . يَكُونُ :

لَمَّا فِي الْبَيْتِ الْخَمْسِينَ ، فَيَمُوتُ مِنْ خِلَالِ السَّيَاقِ أَنَّهَا وَظِّفَتْ لِلدَّلَالَةِ عَلَى الْحَاضِرِ
فِي لَوْ شَهَدَتِي ، يَكُونُ : فَقَدْ سَقَتْ قَوْلَ :

(1) مَرْجِعُ الْفِعْلِ : ص 272

(2) الْقِدْمُ الْقَرِيبُ بِمَعْنَاهُ : ص 121 وَ ص 123 ، وَ ص 163

(3) الْقَصْدُ : ج 3 ص 66 وَالْفَصْلُ : ص 481 ، مَرْجِعُ الْفَصْلِ : ج 9 ص 67

(4) مَرْجِعُ الْفِعْلِ : ص 273

(5) مَرْجِعُ الْخَبَرِ : ص 110 ، وَالْمَاضِي : ص 119 ، وَمَعْنَى الْقَصْدِ : ص 349 وَمَعْنَاهُ : وَ الْفِعْلُ فِي عِلْمِ الْفَرَاقِ

ص 1143 - 1146

١١٠ - الفصيلة الحرفية فوقية وتحتوية: فعلا أرى يسد من حيزها الثلاث مرافقها

ومن خلال هذا يبدو لنا أن الجملة الشرطية وشبه الشرطية قد شكلت نسبة 72.72% من مجموع الجمل الفعلية المركبة. أما بالنسبة لتوظيف أدوات الشرط، فمحصولها في هذا الجدول

| الترتيب | العدد | النسبة | الأمثلة على الزمن |
|---------|-------|--------|-------------------|
| أ | 102 | 25 | المضارع |
| ب | 102 | 25 | المضارع |
| ج | 102 | 25 | الماضي |
| د | 102 | 25 | الماضي / الحاضر |

١١١ - الجملة الاسمية

الجملة الاسمية هي الجملة المعطوفة باسم^{١١١} وهي تركيبة إسنادية يتكوّن من مبتدأ
تليها كلمة، أو أكثر، أحرف تحريكها بالفتح الذي يتم به العاقبة، فيحسن السكوت^{١١٢}. وقد
تدخل عليها أو يضاف إليها وحيدات نحوية، فتلحق بمبتدأها أو إعرابها ومن أهمها الأفعال
الاسمية (كان وأخواتها) التي تدخل عليها لتفيد الزمن فيها؛ ذلك أن الجملة الاسمية خالية
من الزمن، فإذا أريد إدخال معنى الزمن فيها أدخلت عليها كان أو إحدى أخواتها؛ لأداء
تلك المهمة^{١١٣}.

١١١ - حتى القيد من 357: الجملة العربية الاسمية واسمها من 157
١١٢ - كما ذكر أن القيد من 357: الجملة الاسمية واسمها من 157
١١٣ - نظر اللغة العربية من 130: مساهمة ومساهمة من 130

ولقد لاحظ القدماء تلك الوظيفة، فوصفوها ابن جني بأنها تدل على الزمن المحرر من الحدث⁽¹⁾ وقال أبو البركات عمر بن محمد العلوي إن 539 هما أعلم أن هذه الأفعال محررة للزمان دون الحدث، فاحتاجت إلى الجملة من المتدا والمحر⁽²⁾ وقد تكون الجملة الاسمية بسيطة، وقد تكون مركبة.

أ- الجملة الاسمية البسيطة

هي الجملة الاسمية التي اكتمت بإسم واحد في تركيبها، وجاءت عناصرها مفردة، أو مركبة تركباً غير إسمي⁽³⁾ وقد وظفت الجملة الاسمية البسيطة في هذه الموشحة (9) خمس مرات، وجاءت موزعة على الأنماط الآتية:

النمط الأول: مبتدا (معرفة) - خبر (ثبوت، جمل)

الصورة الأولى: عامل - مبتدا - خبر (ثبوت، جمل)

سبح - وأعلى المولى من أهل الزور - وصحلي - يسلي العباسيين - فانتفضوا وأكفوا

الصورة الثانية: رابط - خبر (ثبوت، جمل) - مبتدا - معطوف - 2

ب 5 - فيلقن أنبي، وانتاعا، وخالي - وبالكيف أخرى نهج التواكيا

(1) جمع ص 83

(2) جمع ص 83

(3) لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة ص 72

تكونت الجملة الاسمية البسيطة في هذا النقط من مبتدأ معرّض بالأضافة وخبر شبه
 حلة وقد جاءت معرّضة في الصورة الأولى. أما في الصورة الثانية، فقد تقدم الخبر على
 المبدأ حراً.

النقط الثاني مبتدأ (نكرة) + خبر شبه جملة

الصورة الوحيدة عاطف + خبر شبه جملة + جار و محرور + مبتدأ (نكرة)

34- والأرض على صورة لو تهدي - على وجهين الطيب المسمى

في هذا النقط تقدم الخبر على المبدأ

كما ملاحظ أن قال بالأرض على صورة والتعبير المتداول في مثل هذا السياق ليس
 صورة فقد استعمل حرف الجر من بدل اللام، وهو ما يسمى بالتضمين، وهو بداية علامة
 على عطفية العروبة. وهو إشارات لنقط معنى لفظ آخر، لإفادة معنى اللفظين معاً، ويكون في
 الأسماء، وفي الأفعال، في الحروف. فقد قال النحاة ببداية حروف الجر عن بعضها¹²،
 وبأنها تؤدي بحرف واحد معنى الحرفين معاً، وإذا كان من معاني من إفادة التبعيض¹³،
 لأنها أشرت معنى اللام، أفادت زيادة على ذلك المعنى معنى اللام، فصار المعنى والأرض
 أي صورة من بعض من لو تهدي.

النقط الثالث مبتدأ + خبر متبوع بحلة

الصورة الأولى. فعل ناسخ + مبتدأ معرفة + خبر معرفة

معنى اللب: 342 - 343. والفرق في علوم القرآن، ص 874 وما بعدها. ومعاني النسخ، ج 3، ص 12

نظر نفس، ج 3، ص 46. ونظر رأي آخر في التفسير المصالح، ص 539 وما بعدها

معاني الحروف، ص 94. معنى اللب، ص 717

نسبي اسم الناسخ في هذا البحث - سراً، لأن فعلاً أم حراً - مبتدأ، وخبر، حراً، باعتبار ما قلنا عليه

النموذج الوحيد عاطف + فعل ناسخ + مبتدا (معرفة) + حار ومجرور + خبر (معرفة)

33- وأصبح مائي من طريف، وقال: التحوي، وكان المسألة بالأمر مائيا

الصورة الثانية: فعل ناسخ + مبتدا (معرفة) + خبر (معرفة) جملة.

النموذج الوحيد عاطف + فعل ناسخ + مبتدا (معرفة) + نعت (معرفة) جملة 2 + خبر (معرفة) جملة

34- وأصبح مائي من طريف، وقال: التحوي، وكان المسألة بالأمر مائيا

يتكون هذا النمط من مبتدا وخبر وعمل عليها فعل ناسخ، فتبدأ (من الجملة) بالماضي في الصورة الأولى، وبالمستقل في الصورة الثانية، ذلك أن (أصبح) مبرقة بـ إذا في البيت الثاني، إذا دلجوا، وأصبح

2- الجملة الاسمية المركبة

هي الجملة الاسمية التي تضمنت عمليات إمداية عديدة في مستوى سياق بنائها التحوي القيم لعملية الإعراب¹⁰¹ وقد وظفت في مرتبة مالك بن الربيع ست (6) جمل اسمية مركبة، توزعت على الأنماط الآتية:

النمط الأول: مبتدا (نكرة موصوفة) + خبر (جملة)

الصورة الوحيدة: مبتدا (نكرة موصوفة محملة) + خبر (جملة) + بدل + معطوف

¹⁰¹ لغة التراث الكريم دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة النور، ص 77

ب 33- وصفاً وقد كان الظلام يحتمل

استقر الخراسي نورها والآفاقها

في هذه الصورة جاء المبتدا تكراراً حيث أي بقدر الوضوح، وصفت جملة وقد كان
الظلام محلها، والخبر جاء جملة فعلية يسطر الخراسي.

الصورة الثانية عاطف « خبر محذوف (نحو جملة) » مبتدا « تحت 1 » تحت 2 (جملة
مبتدا).

ب 34- فسلوه أنسي، وإنشاه، وحاشي

وبالأسا أخرى تهيج البواكيا

جاء المبتدا في هذه الصورة تكراراً (بالية) موصوفة بنعت مفعول (أخرى)، ونعت جملة
(تهيج البواكيا) وخلاف الخبر وهو مفعول « منهن » وهذا الخلف جائز للدلالة ما قبله عليه،
أي الكفاءة بخبر الجملة المحذوف عليها.

الخط الثاني مبتدا محذوف « خبر

الصورة الأولى: مبتدا محذوف « خبر (تكرار) » جوار ومفعول « 2 » حال (جملة
فعلية) « طرف

ب 35- صريح على أيدي الرضال بقضرة

يسخرون قسري، حيث ضم قضائيا

تشكلت هذه الصورة من مبتدا محذوف جوازاً¹⁷، تقديره أنا، لدلالة السياق عليه،
وخبر مفعول تكراراً (صريح) والملاحظ أن معنى الجملة لم يتم بركني الإسناد فالشاعر لا يريد

¹⁷ ينظر: شرح الفصل ج 1، ص 94. شرح الرضي على الكافية، ج 1، ص 272 وما بعدها، وج 2، ص 351. وشرح ابن
عطي، ج 1، ص 220.
¹⁸ السبع، ص 88. وشرح الفصل ج 1، ص 94. وشرح الرضي على الكافية، ج 1، ص 272 وما بعدها. شرح ابن عطي،
ج 1، ص 220.

إخبارنا بمصره، وحسب، بل يريد إخبارنا بمصره بصحرا مظرة، ودقة غربا حيث نولي
لها ثلاث العناصر الأخرى أشبه الجملة، والحال ضرورة لتسام الفالدة
الصورة الثالثة مبتدا (مطوف) = خبر = مضاف إليه = معطوف = تحت (جملة

فعلة)

بـ ٤٤ - رغبة أضمر والتميم نصبت
فواركها مكي المطام الواسيا

تشكلت هذه الصورة أيضا من مبتدا محذوف حوارا، فمبتدأ نصبي، وخبر تكرة
لرغبة، وقد وصف المضاف إليه بجملة فعلية نصبت فواركها

السط الثالث جملة شرطية محذوفة الجواب

عن السجدة على أن أدوات الشرط لا يأتي بعدها إلا فعل ^(١) وإذا جاء بعدها اسم
لم يفتوه مبتدا، وهو عند النحويين فاعل للفعل محذوف باسم الفعل المذكور، فمثلا في قوله
تعالى ﴿إِذَا الشَّاءُ انشَقَّتْ﴾ ^(٢) للشيء، إذا انشقت السجدة انشقت ^(٣) أما الكوفيون
فيعربون الاسم بعدها فاعلا مفعلا، لأنهم يجهلون أن اسم بعده أدوات الشرط اسم هو أنهم يعدون إن الأصل

وواضح أن هذا مذهبهم أن يأتي بعد أدوات الشرط اسم هو أنهم يعدون إن الأصل
في الجراء، وإن كثر مفعلا، ومن ثم لا يقيم أن يأتي بعدها اسم، وإن كان ذلك مفهوما
بالنسبة لأدوات الشرط الجازمة، فإنه غير مفهوم بالنسبة لأدوات الشرط غير الجازمة، اللهم
إلا لإرادة أطراف قواعد هذا الأسلوب ويظهر ذلك من قول ابن يعيش في إفا وأما نصبت

(١) الكتاب، ج ٣، ص ١١٢ والتصحيح، ج ٢، ص ٦٣ وشرح النص، ج ٤، ص ٩٤

(٢) الاستغناء

(٣) نظر الكتاب، ج ٣، ص ١١٤-١١٥ والتصحيح، ج ٢، ص ٦٣ ومن ٦٩-٧٠ ومعنى اللب، ص ١٥٧ وشرح ابن
عربي، ج ٢، ص ٩

(٤) نظر الإعراف في سائر الخلاف المسألة ٨٥، ج ٢، ص ٦١٣ وما بعدها ومعنى اللب، ص ١٦١

من معنى الغراء لم يقع بعدها إلا الفعل - فلذا وقع الاسم بعدها مرفوعاً فعلى تقدير فعل
مبتدأ^{١١}

والظاهر أن ميوه كان يُحيز بين الاسم الواقع بعد أداة الشرط العاملة، والاسم
الواقع بعد غير العاملة، فهو يُحيز الرفع على الابتداء بعد إذا مع التقييد إذا يقول في
مر من حديثه من حيث وإذا في باب ما يجب في الألف - ويصح أن ابتدأت الاسم بعدها
إذا كان بعده الفعل - والرفع بعدها جائزاً لأنك قد تبدي بعدها^{١٢} - فظاهر كلام ميوه
في يجوز إعراب الاسم بعد إذا مبتدأ

وقد ذهب أبو الحسن الأخفش (٢١٥ هـ) إلى أن الاسم بعد أدوات الشرط
مبتدأ^{١٣}

ولحق في بحثنا هذا سمعنا الخليل أبي حناء فيها اسم بعد أداة الشرط جملاً اسمية،
مستثنى عن التأويل غير القول الذي لا يقره مطر اللغة، وإنما تفرغه الصناعة التحويلة
التي على نظرية العامل - فإن كان السجدة يروى أن أصل ﴿إِذَا الشَّمْسُ انشَقَّتْ﴾ إذا انشقت
الشَّمْسُ انشقت فإن ذلك التأويل - وإن كان يعمد القواعد في باب الشرط مطردة، إلا أنه
يكون المعنى شرطاً تشويهاً فتدبر الاسم في الآية السابقة فإن لإفادة التحويل - وقد يكون لإفادة
بيان المعنى^{١٤}، لكن السجدة كانوا حريصين على إخراج القاعدة أكثر من حرصهم على
المعنى

الصورة الأولى: أداة شرط (إذا) = جملة الشرط (السمية) = جملة جواب الشرط
المحذوفة.

بفلاحة كنت عطفاً - إذا الخليل أميرات -
مربوعاً على القبحاء إلى من دعيها

شرح الخليل ج ٤، ص ١٠٤

الكتاب ج ١، ص ١٠٧

الإعراب في مسائل الخلاف، المسألة ١٨٥، ج ٢، ص ٦٢٠ ومعاني الخروف، ص ١٠

معر: معاني النحو، ج ٤، ص ١٠٢ إلى ١٠٤.

وقد جاءت الجملة الاسمية المرتبة جملة شرطية معارضة⁽¹⁾، جملة الشرط فيها اسمية المبني عليها الخبر، والخبر جملة فعلية ماضوية. أمثلة: وجملة جواب الشرط فعلية ماضوية مبنية على حذف، تقديرها: تكبرتها أي: إذا تكبرت الخيل تكبرت الصورة الثانية: أمثلة شرط (4) = جملة الشرط اسمية (1) = جملة معطوفة + نعت (جملة فعلية) = نعت = جملة جواب الشرط (مبنية على حذف)

ب- 37- إذا القوم حلوها جميعاً، وأثروا لها يسيراً حسب العيون، سواجها

في هذه الصورة جاءت جملة الشرط اسمية أيضاً المبنية عليها القوم والخبر جملة فعلية ماضوية: حلوها، وجملة جواب الشرط مبنية على حذف تقديرها جملة فعلية ماضوية: (تضيرت) استناداً إلى السياق، فقد قال في البيت السابق: هل تضيرت الراس؟

ومن خلال دراستنا للجملة الاسمية بسيطة ومركبة، يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1- من حيث نوع عنصري الإسم:

| العنصر | نوعه | العدد | النسبة |
|---------|----------------|-------|---------|
| المبتدأ | اسم ظاهر معرفة | 6 | % 54.54 |
| | اسم ظاهر مكرة | 3 | % 27.27 |
| | غير ظاهر | 2 | % 18.18 |
| الخبر | خبر | 3 | % 27.27 |
| | جملة فعلية | 3 | % 27.27 |
| | جملة جملة | 5 | % 45.45 |

لقد لاحظنا أن جواب الشرط تقدم في: فقد نعت عطافاً، إلا أن الأمر ليس كذلك فمبنياً إذا الخيل لموتن اعترضت خبري ثمة الأول عطافاً، والثاني مبرحاً، فهي إذن جملة معطوفة

١ - من حيث ترتيبه مخصري الأسماء

فقد على الجملة الاسمية المحافظة على التركيب العادي في ترتيب عناصرها، إلا
تقدم فيها المبتدأ على الخبر لثاني (81) مرات، أي نسبة 9672.72، ولم يخطم الخبر على
المبتدأ إلا ثلاث (3) مرات، أي نسبة 27.27 %

ثانياً الجملة الخبرية الفعلية،

هي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدمتها أداة تافية، لسبب مضمون علاقة الأسماء
بين طرفيها حسب الغرض الكلام، وما يقتضيه المقام⁽¹⁾

والجملة الفعلية جملة موقوفة، لا اسمية، إذ تنفي شرط الإثبات فيها⁽²⁾

والنفي نظير الإثبات، لأن الخبر إما مثبت، وإما منفي⁽³⁾

وقد وصفنا الجملة الخبرية الفعلية في الفصيلة على أساس وجود أداة النفي في الجملة
الخبرية المستقلة محبوذاً لأن الأداة قرينة لنفي دخل بموجبها معنى النفي على الجملة بعد أن
كانت مثبتة. ولذا لم ندرس الجملة الفعلية التي تكون موقوفة في جملة موقوفة

والأدوات النفي في اللغة العربية متعددة فجعلنا موزعة في كتب النحو على أبواب
شأن، فلك أن السجدة لم يراعوا المعنى، وإنما راعوا العمل. فذلك الأدوات هي: لم، ولما،
ولن، وليس، وما، وإن، ولا، ولات، وغيرها⁽⁴⁾. ومن هذه الأدوات ما هو مختص بالجملة
الفعلية، ومنها ما هو مختص بالجملة الاسمية، ومنها ما هو مشترك.

وقد وردت الجملة الخبرية الفعلية في هذه المرتبة خمس (5) مرات، وظفت فيها ثلاث
(3) أدوات، هي: لن، ولا، وما، وجاءت موزعة على الأنماط الآتية

(1) لغة القرآن الكريم دراسة لسانيا تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص (21).

(2) شروط الجملة الاسمية أن تكون خبرية، مثبتة، بسيطة، ثالثة، فعلها مبنى للعلوم إذ كانت فعلية يظهر مطلقاً أن
دراسة الجملة العربية، ص 26.

(3) مفتاح العلوم، ص 31. والبرهان في علوم القرآن، ص 543. ومجمع المصطلحات النحوية والصرفية، ص 227.

(4) معاني النحو، ج 4، ص 189 وما بعدها.

النمط الأول: لن + جملة فعلية

وُلِّقَتْ لَنَ في هذا النمط التي الجملة الفعلية مبركين. ولن تختصه بقى الفعل المضارع في المستقبل¹¹¹، وتعمل فيه فتحة وهي عند الحليل مبركة من لا أو كن¹¹²، وهي أكذ من لا في نفي الاستقبال¹¹³

الصورة الأولى: رابط + أداة نفي (لن) + فعل + فاعل + مفعول به + تفت (جملة

فعلية)

111- قلبي يقدم الولدات بدأ يفتي، وليس يقدم الثمرات على المواليا

الصورة الثانية: رابط + أداة نفي (لن) + فعل + مفعول به + جوار + مجرور +

فاعل

112- قلبي يقدم الولدات بدأ يفتي، وليس يقدم الثمرات على المواليا

وردت الصورةتان في رسم واحد وفي الصورة الثانية تقدم المفعول به الميراث على الفاعل المواليا وعلى الرغم من أن هذا التقديم يتركب من الاستعارة إلا أنها تلمس فيه اعتمادا بالتقديم الميراث، فالتشابه لن يكتفب قولاء شيئا بل إنه ترك ما لا يسع المواليا من الأقربين

النمط الثاني: لا + جملة فعلية

لقد هذا النمط على لا التي وُلِّقَتْ فيه مبركين. ولا هي تقدم حروف التي في العرية¹¹⁴، وتفتي بها المصرفة والجملة الاسمية والفعلية¹¹⁵، وإذا تفتي بها الماضي كانت

111- تقدم من 49، وتفتي القلب من 375

112- تفتي الحروف من 100، وتتركب في علوم القرآن من 1161

113- تقدم من نفسها

114- تفتي بالمرجوع ج 4، من 204

115- تفتي القلب من 233

معنى ^{١٥٠} "كَمَا فِي قَوْلِهِ تَعَالَى ﴿فَلَا حَتْفَ وَلَا حَتْلَ﴾" ^{١٥١} أي لم يَحْتَفْ ولم يَحْتَلْ وإنما
 نَحَسَ بها المصارع لربطه به نفسى الطوام، أو الحمال ^{١٥٢} كَمَا فِي قَوْلِهِ تَعَالَى ﴿فَلَا حَتْلَ وَلَا حَتْفَ﴾
 لَعَنَهُ وَنَ ^{١٥٣}

الصورة الأولى - رابط - أضاف نفسى (لا) - فعل مضارع - جاز ومجروور - معقول به

بـ لا - أقلب طرفي قولي وحشي - فلا أرى - مع من يحسبون المؤنس من نوحا

وَحَقَّتْ لَا لَمْ يَحْتَفْ وَلَا لَمْ يَحْتَلْ فِي هَذِهِ الصُّورَةِ ، فَقَدْ بَعَثَ حَمَلًا مَعْلِيَّةً مُصَارَعَةً دَالَّةً عَلَى
 الْحَالِ

الصورة الثانية - عاطف - أضاف على (لا) - جاز ومجروور - فعل (حاشي) - فاعل
 (ضمير) - معقول به

١٥٤ - وما كنت عنها الرامل حشي والعداء - معصا - لا بالراعل ودعت قالبا

فِي هَذِهِ الصُّورَةِ وَحَقَّتْ لَا لَمْ يَحْتَفْ وَلَا لَمْ يَحْتَلْ ، وَقَدْ فَصَّلَ بَيْنَ الْفِعْلِ بِشَيْءٍ عَدِيٍّ
 فَحَقَّتْ مِنْ تَأْخِيرٍ ، وَفِي ذَلِكَ اعْتِمَادٌ عَلَى الرَّمْلِ الَّذِي هُوَ رَمَزٌ لَوْطُنِ الشَّاعِرِ .

وَقَدْ تَضَمَّنَ اسْمُ التَّخَالُفِ قَالِي مَعْنَى اسْمِ الْمَفْعُولِ مُقْبَلِي ، أَيْ مُبْغِوْضِي ، فَالْقَالِي بِمَعْنَى
 الْبَغْضِ ^{١٥٥} ، قَالَ تَعَالَى ﴿مَا وَدَّ عَيْنُكَ زَيْلَكَ وَمَا قَلْبِي﴾ ^{١٥٦}

معنى اللب - ص 237 والبرهان في علوم القرآن، ص 1141

القائمة / 31

البرهان في علوم القرآن - ص 1141

المقرون / 3

لسان العرب، مادة "لا" ج 1، ص 198

الصحي / 3

النمط الثالث: ما د جملة اسمية (مفعول مفعلة)

اعتمد هذا النمط على أداة التي قد ، وهي أداة مشتركة ، تعني المفعول الاسمية و
الفعلة ، وإذا دخلت على الجملة الاسمية فعلت عمل كسري لغة المحار¹¹⁷ ، وإذا دخلت
على الماضي كانت بمعنى لم¹¹⁸ ، أما إذا دخلت على المضارع ، فإنها تخلصه للحال ، قال
سيون: وإذا قال: أمر بفعل ، أي أمر في حال فعل فإن لغة ما بفعل ، وإذا قال: أمر بفعل ، ولم
يكن الفعل واقعاً عليه لا بفعل¹¹⁹.

وقد استعملت ما السابقة في عدة تفصيلاً مرة واحدة في البيت الثاني والخمسين
الصورة الوحيدة رابط ، أداة هي أداة ، فعل ناسخ ، مستند ، جار ومجرور¹²⁰ .

خبر

52- وما كان عهد الزملي مني واقعاً دميماً ، ولا بالزملي وقد كنت قالياً

دخلت لا على جملة اسمية صريحة ، وهي إذا دخلت على الجملة الاسمية كان
عليها للحال عند الإطلاق ، وإذا كانت كانت حسب قوله¹²¹ ، وقد يشار إليها أن كان قبلت
الجملة الفعلية بالماضي ، إلا أن زمن الجملة تعنى غير قليل زمن ، قد كان لم يوظف بوصفها
قبلاً للزمن الماضي ، وإنما استعملت للدلالة على نظير الزمن ، أي إن عهد الزملي لم يكن
دميماً في الماضي ، وليس دميماً الآن ، ولن يكون دميماً هنا.

وقد أضيف الصفة المشبهة دميماً التي جاءت على وزن فاعيل بمعنى اسم المفعول

معلوم

¹¹⁷ مني القيد ، ص 203 ، والرومان في علوم القرآن ، ص 1172

¹¹⁸ الرومان في علوم القرآن ، ص 1172

¹¹⁹ الكتاب ، ج 3 ، ص 117

¹²⁰ معاني المصراع ، ج 4 ، ص 18

وبعد هذا التحليل للجميل المنطبة في القصيدة نخلص إلى النتائج الآتية:
أما من حيث نوع الجملة، و ترتيب عناصرها، فقد خلقت عليها الجمل الفعلية بنسبة 80 %

أما - سواء أكانت فعلية أم اسمية - قد حافظت في الغالب على ترتيب عناصرها العادي، فالجملة الفعلية التي كانت أكثر توظيفاً لم تستخدم فيها المنفصل به إلا مرة واحدة، أي بنسبة 25 % من مجموع أربع جمل فعلية.
أما من حيث توظيف أدوات النفي، فتلخصها في هذا الجدول

| الآية | نوع الجملة | | | النسبة | الزمن |
|-------|------------|--------|-------|--------|--------------|
| | مفعولة | مضارعة | اسمية | | |
| أ | - | 2 | | 40% | مستقبل |
| ب | 1 | 1 | | 40% | ماضي / مضارع |
| ج | - | | 1 | 20% | مطلق |

ثالثاً: الجملة الخبرية المؤكدة⁽¹⁾

الأصل في الخبر أن ينفي أو ينسب إلى الشخص إذا كان على الشخص منه خبراً من أدوات التوكيد، ويسمى هذا الخبر تأكيدياً، فإن كان شاكاً متردداً في قبول مضمونه أكد بآداة واحدة، ويسمى حينها ظلياً تشاكياً إذا كان منكراً، له أكد ماكثر من آداة، ويسمى هذا الخبر إنكاري⁽²⁾

وتؤكد الجملة الخبرية سواء أكانت اسمية أم فعلية، لشكك الكلام من نفس المتلقي، ولأنه التجوز في الكلام، وما قد يشاهد إلى ذهن المتلقي من شك أو إنكار لمضمونها⁽³⁾ وقد

عن الجملة الخبرية المؤكدة المسماة خبرية، لا يفرق إلى زمان وظرف خبرية ضمن جملة مرفوعة
يقول: معجم العلوم، ص 74. وأحد مصطلحي المراهي: علوم البلاغة (البیان والمعاني والتمجيد، دار الفقه، بيروت، 1414هـ، ص 49
تفسير العريف، ص 253. والفعل، ص 146.

يتركز على الظن منزلة الشك المتروكة، فيؤكد له الكلام حسب ما يقتضيه الموقف
العملي⁽¹⁾

و التوكيد في اللغة العربية وسائل عديدة جاءت متفرقة في أسواق النحو المختلف
فهي لم تصنف حسب وظائفها الدلالية

ومصنف الجملة المؤكدة في هذه المرتبة حسب الأداة، فهي القرونة النطقية الدالة
على معنى التوكيد وهي التي تحدثت بها الجملة المؤكدة

وقد أضيف فيها التي علمت (12) جملة مؤكدة جاءت موزعة على الأنماط الآتية:

النمط الأول: جملة فعلية مؤكدة بـ قد

وألقت في هذا النمط الأداة قد، وهي خاصة بالدخول على الجملة الفعلية ذات
الفعل التصرفي الخبري، كالتجاء من الخراج والتمسك⁽²⁾، تدخل على الماضي والمضارع،
وإذا دخلت على المستقبل دللت على التوكيد والتأكيد⁽³⁾، وهي أقرب إلى الماضي من الحال،
وتعبر التوكيد وتحقق الحاشية في الماضي⁽⁴⁾

وقد أكدت الجملة الفعلية في الفصيحة بـ قد مرة واحدة في الصورة الآتية:

الصورة الوحيدة قد = فعل (ماضي) = فاعل (جملة موصولة)

ب19: أقبل على الموت، أو بغض البتة، ولا أعجلاني قد نيسن ما بيا

وجاءت الجملة المؤكدة ماضوية، فاعلها جملة موصولة

⁽¹⁾ لسان القرآن الكريم دراسة لفظية تطبيقية المسجلة في مجلة القرآن، ص 147

⁽²⁾ على اللسان، ص 171، والوجهان في علوم القرآن، ص 111

⁽³⁾ على الحروف، ص 92

⁽⁴⁾ على الحروف، ص 95، وشرح النص، ج 4، ص 147، وعلى التوكيد، ص 173، وصرح الرضوي، ص

188، ج 4، ص 310، والوجهان في علوم القرآن، ص 367-366، وعلى التوكيد، ج 1، ص 189

السطح الثاني: جملة اسمية متبوعة بفعل « موقدة » قد.

وطلعت قد في هذا السطح لتوكيد الجملة الاسمية، وهي - كما رأينا - مفعلة بتوكيد
فعل الفعلية، وإنما نسئ لها ذلك بمساعدة الفعل الناسخ كان
ولقد تشكل هذا السطح في صورتين:

الصورة الأولى: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدا (صغير) + خبر.

النموذج 1: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدا (صغير) + خبر (صفة عاملة) + فاعل.

مثال 72- خطائي، فتراني سروراً أبعد،
قد كنت - فعل ناسخ - مبتدا (صغير) - فاعل.

النموذج 2: عاطف + قد + فعل ناسخ + مبتدا (صغير) + خبر + ظرف.

مثال 73- وقد كنت محمداً لدى الزمان والفرق،
ومن قسّم بين العلم والحلم والياس.

في هذه الصورة جاء اسم ذات المبتداً صغيراً بارزاً، والظرف مفعلاً فهو في النموذج
الأول صفة مشبهة عدلت عمل فعلها، فمفعلاً فاعلاً قبلها " "، وجاء في النموذج الثاني
اسم مفعول.

الصورة الثانية: قد + فعل ناسخ + مبتدا (صغير) + خبر (متعدد).

النموذج 1: رابط + قد + فعل ناسخ + مبتدا (صغير) + خبر 1 + خبر 2 + ظرف -

ظرف ومجرور.

مثال 74- فقد كنت عظاماً - إلا الخيل انزمت -
سريعاً لدى الجيوش، إلى من هانتها.

في عمل الصفة المشبهة والمجرور، ينظر شرح الفصل ج 5، ص 81-82. وشرح من عطف ج 3، ص 116. وص 49.

النموذج 2: عاملان = فاعل + فعل + مفعول + مبتدأ (خبر) + خبر آخر = جار ومجرور +
+ خبر 2 = جار ومجرور + خبر 3 (صفة لمادة) = فاعل

26- وقد نُفِثَ صلياً علي القرآن في الزمير.

تفسيره على الأعداد عظيم جداً

والى هذه الصورة جاء اسم كثر المتداخلة حميرا باروز، والخير صفة حقيقة مألوفة،
مطافئ، صيغرا وصفا مشهورا، سرى بها، كذا، صفت⁽¹⁾،

وقد تعدد الحروف في هذا السطر وتعددت الحروف للمبدأ الواحد جازاً في اللغة العربية⁽²⁾،
وهي النموذج الأول لجد حروف السطر وسريعاً، وفي النموذج الثاني ثلاثة أحجار حروف،
والثالث، وأخيراً.

والعوض ما يلاحظ في هذا السطر ان اسم الله القدوس قد جاء ضمير التكلم وال
الخبر قد جاء محذوفاً محذوفاً متبوعاً بـ (4) براف، وخبره مفعول (2) مرفوع، واسم مفعول مرة
واحدة

الخط الثالث: حملة الصبية وسرقة يمين الأمل، من قدامها

الصورة الجديدة: حروف نامع (إن / أن) ، مثل (أخضر) ، غير (جولة فعلة).

النحوذج أ. حرف تعليل + حرف ناسخ (إن) + مبتدأ (خضبر) + خبر (جملة فعلية).

17- القول القوي الراسخ
الذي يقر بغير شك أن سهل نكا لما

النموذج 2: حرف جر = حرف ناصخ (إن) + مبتدأ (طبيب) + خبر (جملة فعلية) =
حاضر وعمرور = حال (جملة)

بعد البعد نفسه في مثل هذا الموضع، وهكذا، لأننا نعلم أن هذا هو الحال في كل الحالات.

عقل من 40 إلى 60 الفهم من 10 إلى 20

١١٠ - يكتسب على شكله الطبيعي - ليس على السطح لهذا السطح

النموذج 3 حرف تسخ (إن) + مبتدا (ضمير) + خبر (جملة فعلية) + جملة معطوفة

١١١ - ولا تسبوا هؤلاء عيسى - إلى - قطع لرسالة، وليس عطف

استخدمت في هذا السطر إن أو أن لتوكيد مضمون الجملة الاسمية، ومعناها التوكيد والتعظيم وهي مخصصة بهذا السطح حكمها نصب المبتدا الذي يسبقها وترفع الخبر الذي يسبق خبرها^{١١٢}، وعملها من بين الأسباب التي جعلت النحاة يعدونها متبينة بالمعنى^{١١٣}

والألاحظ أن هذا السطر جاء في صورة واحدة، وجاء المبتدا (اسم إن) ضميراً متصلاً لعدم فيه ضمير المتكلم مذكور، أي بسبب عدم التمام، كما أن الخبر جاء جملة فعلية

السطر الرابع جملة منفية معطوفة عليها جملة مثبتة معضرة بـ لكن

يتكون هذا السطر من جملي الأولى متبينة بأداة نفي، والثانية مثبتة معضرة بـ لكن، وقد تشكل في صورة واحدة شملت ثلاثة أبيات

الصورة الوحيدة: رابط + أداة نفي (لم) + جملة فعلية + أداة امتناع + مبتدأ + مبتدأ نكرة + مبتدأ + رابط + حرف استنواك (لكن) + جملة اسمية (خبر تبه جملة + مبتدأ نكرة) + تحت (صفة عاملة) + جار ومجرور + ظرف + فاعل للصفة العاملة (شبه جملة موصولة) (الأبيات: 12، و13، و14)

أشهر التعريف: ص 143، وشرح المفصل: ج ١، ص 19، وشرح ابن علقم: ج ١، ص 106، والمبرهن في علوم القرآن ص 1062

الخبر عنه التكوين مرفوع أصلاً، ينظر الإحصاء في مسائل الخلاف: ج ١، ص 170، وشرح ابن علقم: ج ١، ص 106، علقم الحروف: 123، واللسان: 92-93، وشرح المفصل: ج ١، ص 54

١٢ - ثم استندرك على البيت الرابع عشر، ولكن
١٣ - وأنتظر حلقه بضم مائة
١٤ - ولكن بالحرف الفتح سورة.

سوى السبعة والربع السبعة بالياء
في السماء لم يترك لك الشعر مائة
عزيم عليهم، العشرة مائة

أورد الشاعر حلقه مائة لم أحده، ثم استندرك به لكون في البيت الرابع عشر، ولكن
في الاستدراك لتوسطها بين كلامين متغايرين في الإيجاب، فاستدرك بها الثاني بالإيجاب،
والإيجاب الثاني^{١٢}، وفي هذه الصورة استدرك بها الثاني بالإيجاب، فبعد أن نفي الشاعر
وجود من يكنى عليه عدا سبعة، ورعه، وحضانه، استدرك بأن هناك سورة في وطنه يكنى،
ويعر عليهم ما بعد، وهذا يؤكد على وجود من يكنى من الناس.

التمط الخامس جملة مؤكدة بالتر من مؤنث

الصورة الأولى: جملة قسم (السماء) - جملة جواب القسم (المعلبة) + لقد + فعل
تاسخ + مبتدا (أصبر) + خبر (أصبر) + خبر (أصبر)

١٥ - لعمري، لئن خالت غم لسان حسبي
لقد كنت صر سقبي خراسان نالسا

في هذه الصورة أكد الخير بمؤنث القسم ولقد
وعلى الرغم من أن علماء البلاغة يعلنون القسم أسلوباً إنشائياً غير طلي، إلا أن
حقيقته لا نعدم أن يكون وسيلة من وسائل تأكيد الخير. قال سيوري: أعلم أن القسم يؤكد
لكلامك^{١٣}. وقال ابن جني: أعلم أن القسم ضرب من الخير يذكر ليؤكد به غير آخر^{١٤}.

المصدر: ص ١٠٢ ونوع الفصل: ج ٩ ص ١٩

الكتاب: ج ٣ ص ١٠٤

اللسان: ص ٢٤ ونوع الفصل: ج ٩ ص ٩٠ ومعاني القسم: ج ٤ ص ١١

وَمَا يَدُلُّ عَلَى أَنَّ الْقِسْمَ خَيْرٌ مِمَّا وَصَفَهُ بِالْمُتَكَلِّفِ وَالْكَلْبِ، وَهُوَ مُبْتَدَأٌ لَيْسَ
أَخْبَرَ مِنَ الْإِشَاءِ، ثُمَّ قَالَ قَاتِلٌ وَأَنْفُ لَقَدْ فَعَلْتَ، جَاءَ لِمَا لَمْ يَقُولْ لَمْ أَتْ صَادِقٌ، أَوْ أَلَمْ
تَلَذَّ فِي حُلْمِكَ.

وَلَمْ يَجَأِ الْقِسْمُ فِي هَذِهِ الصُّورَةِ بِالْحِمْلَةِ الْأَسْبَبِيَّةِ لِعَمَرِيٍّ وَخَمَرِيٍّ مُبْتَدَأٌ مَوْضُوعٌ،
وَعَمَرٌ، مَحْذُوفٌ تَقْدِيرُهُ مَا أَحَلَّتْ بِهِ "أَوْ قَسَمِي"، فَيَكُونُ مَعْنَى الْكَلَامِ حَيَاتِي قَسَمِي،
وَالْمُرَادُ أَقْسَمُ بِحَيَاتِي^{٢٤٥}.

وَأَخْبَرَ عَنْ السَّمَاءِ فِي مَثَلِ هَذَا التَّعْبِيرِ مَحْذُوفٌ وَجُوبًا^{٢٤٦}، وَهُوَ مَا أُنْكَرَهُ ابْنُ مَطَاءٍ
الْمَرْطُطِي فِي حِمْلَةٍ مَا أُنْكَرَ مِنَ الْمَحْلُوقَاتِ الَّتِي لَا تَطْهَرُ الثَّلَاثُ^{٢٤٧}.

وَقَدْ اقْتَرَنَ فِي هَذِهِ الصُّورَةِ الشَّرْطُ بِالنَّسَبِ وَالْحِمْلَةُ بِمَنْشُورٍ عَلَى أَنَّهُ إِذَا اجْتَمَعَ
الشَّرْطُ وَالْقِسْمُ، وَكَانَ الْقِسْمُ مُقْتَضِيًا عَلَى الشَّرْطِ، كَانَ الْجَوَابُ لَهُ الْقِسْمُ، وَجَوَابُ الشَّرْطِ
يَكُونُ مَحْذُوفًا وَجُوبًا^{٢٤٨}، وَإِنَّمَا عَلَّلْنَا ذَلِكَ التَّوَكُّيْدَ وَجَدْنَا أَمْلًا: إِنْ هَالَتْ خَرَامَاتُ
هَامِي، لَقَدْ كُنْتُ عَنْ يَمِينِ خَرَامَاتِ نَهْيَا، ثُمَّ أَدْخَلَ عَلَيْهِ الْقِسْمَ تَوَكُّيْدًا لِعَمَرِيٍّ، لَقَدْ كُنْتُ
عَنْ يَمِينِ خَرَامَاتِ نَهْيَا، فَلَمَّا اجْتَمَعَ الْأَسْلُوبَانِ وَكَانَ جَوَابُهُمَا وَاحِدًا، اكْتَفَى بِجَوَابٍ وَاحِدٍ،
وَهُوَ الْقِسْمُ، لِاقْتِرَانِهِ بِالْقِسْمِ الْمَرْطُطِ.

الصُّورَةُ الثَّانِيَةُ لَقَدْ + فَعَلَ بِمَنْشُورٍ + خَيْرٌ (شِبْهُ حِمْلَةٍ) + مُبْتَدَأٌ + رَابِطٌ + لَكِنْ + مَتْنٌ
+ خَيْرٌ (جُمْلَةٌ اسْبَبِيَّةٌ مَسْرُوحَةٌ).

٢٤٥ - لَقَدْ كَانَ فِي أَعْلَى الْغَضَا - لَوْ دَنَا الْغَضَا - مِزَاجٌ، وَلَكِنْ الْغَضَا لَيْسَ دَانِيَا

٢٤٥ - ص 245

٢٤٦ - مَطْنِي الْمَوْجِد 4، ص 161

٢٤٧ - تَرْجُومَةُ ج 9، ص 81 وَتَرْجُومَةُ ج 1، ص 87

٢٤٨ - تَرْجُومَةُ ج 9، ص 87

٢٤٩ - تَرْجُومَةُ ج 9، ص 87 تَرْجُومَةُ ج 1، ص 87

تشرح بدايةً إلى أننا نرى أن جملة لكن الغضا ليس ذاتياً كغير مستقلّة، فهي وإن كانت
مستقلة نحويّاً عنّا قبلها إلا أنّها مرتبطة بها في المعنى، إذ لا يمكن الاستدانة بها إلا إذا
الاستدراك قبلتها بما قبلها، فلا يمكن أن يكون استدراك (ألا لكلام سابق¹⁷) وعليه فإننا نعدّ
الجملة من جملة واحدة

وقد أخذت الجملة الأولى (المستدركة) بلقد التي أخذت الجملة الاسميّة بمساعدة
الفعل الناقص أمّا الثانية (المستدركة)، فقد أخذت به ككسر
وقد اعترضت جملة - لوّذا الغضا - بين المبتدأ والخبر، وجاء المبتدأ مؤخرًا وجواباً
لأنه نكرة والخبر شبه جملة¹⁸

النقط السادس: التوكيد الضماني
لا يكون هذا الضرب من التوكيد بالأدوات، وإنما يكون بالاسماء، وجملي ومنها ما
يكون تابعاً نحويّاً للوّل، كما هو كسر التوكيد الضماني والمضمر، والجملة ومنها ما يكون حالاً، أو
مفعولاً مطلقاً

قد ورد هذا الضرب من التوكيد في مواقع كثيرة من القصيدة، ومنهج الدراسة
يكرّمنا بأن لا نتوقف فيها إلا عند التوكيد الضماني المتعلق بالجملة الظرفيّة وما عداها تشير
إليه في مواضع

وقد تشكّل هذا النمط في صورة واحدة في القصيدة:
الصورة الوحيدة: أداة شرط + مبتدأ + خبر جملة فعلية + حال.

ب- 37- إذا الفوف حلوها جميعاً، والزوا
لها بقوا ختم الصور سواها

أخذ المشتأ في هذه الصورة بحال جميعاً، بمعنى مجتمعين.

17- نظر الحجة العربية إليها وانسأها، ص 150
18- مني القيد، ص 441 وشرح ابن خلدون، ج 1، ص 371 ولحنه الشعر، ص 247
19- نظر البرهان في علوم القرآن، ص 249 وما بعدها. وأما القرآن الكريم فمما نسبها لطيفة الحجة في سورة البقرة
ص 163

ومن هذا التحليل للجملة المتوقعة نلاحظ أن الأداة كد كانت الأكثر استعمالاً حيث وظفت سبع (7) مراتب أي بنسبة 50% من أدوات التوكيد المستعملة لتوكيد الجملة الخبرية في القصيدة وعلى الرغم من أن كل من أدوات توكيد الجملة الفعلية إلا أنها وظفت ست (6) مراتب لتوكيد الجملة الاسمية بمساعدة الفعل النافض كان، أي بنسبة 85,71% من مجموع استعمالاتها.

ويمكن إجمالاً مجموع الملاحظات في هذا الجدول:

| الأداة | العدد | النسبة | نوع التوكيد | المد | النسبة |
|-----------------|-------|--------|---------------|------|--------|
| كان | 07 | 50% | جملة اسمية | 09 | 75% |
| كان | 03 | 21,42% | جملة فعلية | 02 | 16,16% |
| التي واللامتداد | 01 | 7,14% | غيره | 01 | 8,33% |
| الضم | 01 | 7,14% | المجموع | 12 | 100% |
| لكن | 01 | 7,14% | | | |
| فان | 01 | 7,14% | | | |
| المجموع | 14 | 100% | | | |

وفي نهاية هذا البحث الذي خصصته لدراسة الجملة الخبرية بأنواعها، نورد في هذا الجدول خلاصة توظيفها في القصيدة مرّة حسب نسبة التوظيف:

| نوع الجملة الخبرية | العدد | النسبة |
|--------------------|-------|--------|
| الكنة | 28 | 62,22% |
| التوكيد | 12 | 26,66% |
| النفية | 05 | 11,11% |
| المجموع | 45 | 100% |

المبحث الثاني

الجملة الإنشائية

الجملة الإنشائية قسم للجملة الخبرية، فالكلام إما خبر، وإما إنشاء،
وتسمى الجملة الإنشائية بأن مضمونها لا يصح وصفه لا بالصدق ولا بالكذب

لأنه^(١)

ويقسم علماء المعاني الإنشاء إلى ظلي وغير ظلي

- ١- الظلي وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب^(٢) ويشمل جملة الأمر،
والهوى، والاستفهام، والتمني، والترجي، والطلب والعرض والتعطيل^{(٣) (٤)}
- ٢- غير الظلي ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب^(٥)، أو بتعبير آخر هو ما
يستدعي مطلوباً حاصلًا^(٦) ومنه إعمال المحجب، والمدح والشم، وصيغ العقود،
والقسم، ودية، وكلم الخبرية، ولم يأت ذلك^(٧)

والملاحظ أن علماء المعاني قد اقتصروا بالإشارة للظلي أكثر من اهتمامهم بالإشارة
لغير الظلي، ذلك أن الأول فيه من التزاي والتضاد ما لا يوجد في الثاني^(٨)، ولأن الثاني
أكثره تحيلاً فخلت إلى معنى الإنشاء^(٩) أما الجملة فقد تقسم بالمعتمد، وعقدوا له أبواباً
خاصة^(١٠)

- | | |
|----|--|
| ١١ | الأساليب الإنشائية، ص ١١ |
| ١٢ | الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٣٠، ونظر الأساليب الإنشائية، ص ١١، وعلوم البلاغة، ص ٥٩ |
| ١٣ | نظر الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٣٠ وما بعدها الأساليب الإنشائية، ص ١٤، وعلوم البلاغة، ص ٥٩ |
| ١٤ | |
| ١٥ | الأساليب الإنشائية، ص ١١ |
| ١٦ | علوم البلاغة، ص ٥٩ |
| ١٧ | نظر الأساليب الإنشائية، ص ١١، وعلوم البلاغة، ص ٥٩ - ٦٠ |
| ١٨ | علوم البلاغة، ص ٥٩ |
| ١٩ | الأساليب الإنشائية، ص ١١ |
| ٢٠ | صدا، ص ١٤ |

ويستلزم في هذا المبحث الجملة الإنشائية الطلبية في مرتبة عاليتها من الرتبة وقد
 دخلت من أوضاعها في التصنيف الأمر، والتهيؤ، والاستعداد، والتمهيؤ، ثم تدرج
 الجملة الإنشائية الإقصائية التي دخلت بها التعطية والتحصير

أولاً: الجملة الطلبية:

1- جثا الأمر والتهيؤ.

1- جملة الأمر تعبر عن الأمر بالطلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء¹⁴ والمقصود
 من الاستعلاء وجوباً لتحقيق الأمر من المأمور، حيث يكون الأمر أعلى مرتبة من
 المأمور، فإن السكّان، ولا شبهة في أن طلب التصوّر على سبيل الاستعلاء يوجب
 الإتيان «على المطلوب»¹⁵ فإن لم يكن الأمر على سبيل الاستعلاء خرج للذلة
 على المأمور بلاحقة كثر، يحددها المقام، كالنصر، والدعاء، والتلطف، والالتفات،
 والنصح، والإرشاد، والتهنئة، والتعجب، والصفاء وغيرها¹⁶

وتركيب الأمر يحصل بفتح أوج، حيث فعل الأمر الفعل، والمضارع المقرون بلام
 الأمر ليفعل وفروعهما، واسم فعل الأمر، والتصغير الثالث عن فعل الأمر¹⁷
 وقد أحصينا في هذا المبحث إحدى وعشرين (21) جملة لمرتبة جاءت على نظم
 واحد، هو صيغة فعل الأمر، وتوزعت على ستة (6) صور، وهي الآتية:

الصورة الأولى: فعل - فاعل

النموذج الوحيد

20- وقومك، إنا دعا السلي روحى، فهبك
 لى القبر والأفلاك ثم فبكنا

الأساليب الإنشائية، ص 14، وعلوم البلاغة، ص 71.

فتح المعلوم، ص 137.

بفتح الصاحي، ص 138-139، وفتح المعلوم، ص 137، والإيجاز في علوم البلاغة ص 142-143، والأساليب

الإنشائية، ص 15، وعلوم البلاغة، ص 81.

الصورة الثالثة: فعل + فاعل + مفعول به
النموذج 1: فعل + فاعل + مفعول به (محمداً)

ب4- تقول الأستاذي الرضوي لأبي
يؤذي جيتو أن يهين مناسكنا

و قد جاءت جملة الأمر في هذا البيت مفعولاً للقول

ب5- عظمي عظمي يهين مناسكنا
لقد كنت - قبل اليوم - صعباً قديماً

النموذج 2: فعل + فاعل + مفعول به (اسم ظاهر معرفاً)

ب6- وسط قروصي في الركاب جالما
يشرح لكنا واليكسي قوالنا

الصورة الثالثة: فعل + فاعل + مفعول به

النموذج 1: عاطف + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به 1 + فعل + مفعول به 2 + معطوف

ب7- ونفع أبي عمران يردى ويثري
ويبلغ عشقوزي اليوم أن لا نذلنا

النموذج 2: عاطف + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به 1 + ظرف + مفعول به 2
(جملة مفعولة)

ب8- ونفع أبي عمران يردى ويثري
ويبلغ عشقوزي اليوم أن لا نذلنا

النموذج 3: رابط + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به + مفعول به 2
 + مفعول به + مفعول به

ب- 47- وسلم على قسيمي مني السلام. ولمع قسما وابن قسيمي وحالها

وفي هذا النموذج حذف المفعول الأول، وتقدم سلامي، على اعتبار أنه فاعل في بداية البيت، وسلم، أو تقدم، أي، لأنه لم يجر المفعول به الأمر بالرفع، وقد يراد أن معا وهكذا يبدو لنا أن الحذف - هنا - قد حقق التوضيح في المعنى، قال الشيخ عبد القاهر في حواشي الحذف: "هو باب دقيق السلك، لطيف المأخذ، صعب الأمر، شدة بالسخر، فإني أرى به ترك التذكير، المصحح من التكرار، والعوض عن الإعادة، لئلا تكون اللفظة ما تكون إذا لم تنطق، وأنتم ما تكون بيانا إذا لم يكن".

الصورة الرابعة: فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به

النموذج 1: رابط + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به

ب- 2- ولما بالمراد الآية مضمرة. واما علي قسيمي فكل ركبها

النموذج 2: رابط + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + مفعول به + نعت

24

ب- 29- وقوما على بشر الشيك، فاسمعا. بها الوختن والبشر الحسنة الروايات

النموذج 3: رابط + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + معطوف + جملة

معطوفة

20- وفورما، بما ما اسكل روحى، فوينا لى القير والأكتفان، لى ايكيا ليا

الصورة الخامسة: فعل + فاعل + جار ومجرور

النموذج 1: رابط + فعل + فاعل + جار ومجرور

21- ليا ليا ليا وحى، ما لوات، فالولا لى ليا، لى ليا ليا

ونلاحظ في هذا البيت أسلوب الالتفات، حيث تحول الضمير من الجمع الغائب في البيت السابق أقول لأصحابي أرفعوني إلى النى المخاطب، والالتفات، هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر¹⁰⁰، ويسهم الالتفات في استدوار السامع، وتجليد نشاطه، وصيانة خاطره من اللال والضم يدوام الأسلوب الواحد على سمعه¹⁰¹.

22- وفورما، بما ما اسكل روحى، فوينا لى القير والأكتفان، لى ايكيا ليا

23- وفورما على بشر الشيك، فاسعا بها الوخن والبيض الحسان الروانبا

وقد لفتت على معنى أحد أو ثوب، لأن على تحيد الاستعلاء¹⁰²، فيكون المعنى أيقما عند بشر الشيك، ومن لطائف استعمال على في هذا الموضع أن من عادة من يربط الإسراع أن يستعمل مكثرا مرتفعاً حتى يبلغ صوته أقصى ما يمكن.

¹⁰⁰ الشيخ، ص 38 ونظر كتاب الصناعات ص 678-679.

¹⁰¹ البرهان في علوم القرآن، ص 420، وص 427 وما بعدها.

¹⁰² معاني الجواهر، ص 122، ومعني القاموس، ص 144، البرهان في علوم القرآن، ص 109.

١٤- وسلم علي فسطحي من كليهما
ولم يسمع استواء امر علي وحسب

ولقد ورد في هذا البيت تركيز معنوي، أفاد التسوية، فهو لا يخصص أحد الأبوين
سلام آخر من الآخر، بل يسوي بينهما في ذلك.
النموذج 2 فعل + فاعل + جار ومجرور + ظرف + معطوف

١٥- أقبحا علي اليوم، أو تحسن ليلا،
ولا تضطاسي فقد استر مسا بيت

وفي هذا البيت تضمنت علي معنى اللام، فالعنى المراد أقبحا لأجلي، قال امرؤ
القيس انت 72 في هذا أمر الظنيل

وقد ألقا محبسي علي تظيهر بقوله
٦ لو كان امرؤ يستمر لي وقوله لأجلي

الصورة السادسة: جواب شرط

وقد أوردنا هذه الصورة في خبراتها في جملة جواب الشرط غير مستقلة، فهي
معلقة في معناها بجملة الشرط بواسطة الأداء. وقد ذكرنا في بداية هذا البحث أن جملة
الشرط تصنف حسب جوابها. وقد جاء في التفصيل أربع (4) حلل شرطية جوابها جملة
أمر، نورد هنا في النماذج الآتية:

النموذج 1 جملة جواب الشرط (ظلية: أمرية) فعل أمر + فاعل + مفعول به (1)
جملة أمر معطوفة

ب 17- إذا كنت، فاعشادي القصور -
وسلمي علي الترم. أظنت العمام الغوام

تسمي المظلات السبع، ص 11
الأساليب الإنشائية، ص 24. ولقد أورد الترم أمرية لظلية للملك في سورة الفرقة ص 17

- 3- لم تستعمل جملة الأمر لأداء وظيفتها الأصلية، أي المذلالة على طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، وإنما استعملت في العنبر كلها لغرض الالتفات، إذ الشاعر ليس أعلى مرتبة من المأمورين، ولا هم ملزمين بتنفيذ الأمر.
- 4- نوع المسند إليه: تنوع المسند إليه في جملة الأمر، ونوع استعماله في هذا الجدول مرتباً حسب نسبة التوظيف في القصيدة.

| نوع المسند إليه | العدد | النسبة |
|-----------------|-------|---------|
| المخاطب الثاني | 12 | 57,14 % |
| المخاطب الثمة | 08 | 38,09 % |
| المخاطب الجميع | 01 | 04,76 % |

وعلمنا استعمال ضمير الثاني في الأمر يعود إلى مخاطبة الشاعر صاحبه، وهو أمر مشهور في الشعر العربي القديم، وقد علموا ذلك بأن أمي الحوائ الوجل الثين، وهما: راعي إبله، وراعي غنمه، كما أن الرقعة التي ما تكون ثلاثة⁽¹⁾

2- جملة النهي

النهي هو طلب الكف على وجه الاستعلاء⁽²⁾ وله حرف واحد هو لا الجازمة⁽³⁾ وهو مخلو به حلو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء⁽⁴⁾ وللنهي كما للأمر أغراض بلاغية تفهم من المقام⁽⁵⁾

وقد وُظفت جملة النهي في القصيدة أربع (4) مرات، وجاءت على نمط الوحيد:

(1) شرح المفردات السبع، ص 10.

(2) علوم البلاغة، ص 74. ويطلق الأسلوب الإنشائي ص 14.

(3) الصامي، ص 140.

(4) مفاتيح العلوم، ص 137.

(5) مفاتيح العلوم، ص 137، 138. الأمالي، الإنشائي، ص 14. وعلوم البلاغة، ص 74.

لا + جملة فعلية مضارعة. وقد توزع هذا النمط على صورتين:

الصورة الأولى: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (أو مفعولان)

النموذج 1: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (المضمر).

ب19- أفيما عليّ اليوم، لم يفتقر ليلاً، ولا لفيلاشي، فقد نسيت ما ساء

ب21- ولا تلتصبا غطدي خيلسي،
فلي تطلّح لم صالتي، وتفسر عقيب

النموذج 2: أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به (المضمر) + جملة معترضة + جار

ومجرور + نعت + مفعول به 2 (جملة مصدرية).

ب22- ولا تفتدي - برك نلّة منك -
سوا الأرض ذات العرض أن توسعاً لها

تعدي الفعل حب في هذا البيت إلى مفعولين: «أرض» مسير المتكلم إليها، والمضمر

المؤول أن توسعاً. والأصل فيه أن يتعدى إلى مفعول واحد.

قال تعالى: «وَالَّذِينَ يَحْكُمُونَ الْفُلْكَ عَلَىٰ مَا يَنْهَىٰ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ قُلْذَٰلِكَ إِنَّمَا يُلْهِىٰ

الْبَاطِلُ الْكَفَّيٰتِ وَالْحَكْمَةُ وَآيَاتُهُمْ شُرَكَآءُهُمْ فَبِأَيِّ قَوْمٍ

وقد تعدى في البيت إلى مفعولين: لأنه تضمن معنى أنقص، أي: لا تحسني،

فانقضي التوسيع¹⁹

كما أن في البيت ضرباً من التوكيد الصناعي وظفت فيه الصفة المؤكدة²⁰ في ذات

العرض، فلو لم يصف مؤكداً بأن الأرض عريضة واسعة، لما استقام له طلب التوسيع في

قوله

19- التوسيع 34

20- نظر البرهان في علوم القرآن، ص 418

19- التوسيع 34

الصورة الثالثة: أداة النهي + فعل = فاعل = حال (جملة اسمية)

ب- يقولون لا تبعه، وهم يذوقون، وليس تكسأه التضم (لا تكسأه)

وجاءت جملة النهي في هذا البيت مقولا للفقول، وفي البيت الثالث من خطاب المتن في الآيات 29، 30، 31 إلى الإخيار يصير جمع الغائبين

وعلامة ما يلتحق في جملة النهي

- 1- أنها وظفت أربع (4) مرات، أي نسبة: 100% من مجموع الأساليب الإنشائية
- 2- لم توظف لأداة وظفتها الأصلية، أي: طلب الكفة من الفعل على وجه الإلزام، وإنما أقامت الأساس
- 3- أما من حيث نوع المسند إليه فقد وظفت ثلاثاً

| نوع المسند إليه | العدد | النسبة |
|-----------------|-------|--------|
| المخاطب المتن | 11 | 75% |
| المخاطب المقراء | 0 | 25% |

- ب- جملة الاستفهام
- الاستفهام هو طلب الفهم¹¹ أو هو طلب معرفة شيء مجهول بواسطة أداة¹² ويتطلب مقام الاستفهام وجود¹³
- 1- المستفهم (المخاطب)
 - 2- المستفهم منه (المخاطب)
 - 3- المستفهم عنه (مدخول أداة الاستفهام)، وقد يكون مفرداً، أو جملة.

¹¹ شرح الفصل ج 4 ص 110 ومعنى اللب: ص 13

¹² الأساليب الإنشائية ص 18

¹³ نظر لغة القرآن الكريم دراسة لغوية تطبيقية للنسبة في سورة البقرة ص 221

4- هذه الاستعماء، ولقد اتفقت القلعة لأسلوب الاستعماء، ولقد تكون مخلوقة، فلفظ
والنونات الاستعماء في العربية هي: الحمر، وعلى، وأم، وما، ومن، وأنى، وكم، وقب
والن، وقر، ومتر، وجر.

ولقسم هذه الأدوات بحسب الطلب أقساماً ثلاثة^(١)

- 1- ما يخص طلب الصور والتصديق، وهي الحمر، ويرى أن هناك أنها تحت هذا
معاً لأنها أصل أدوات الاستعماء^(٢)
- 2- ما يخص طلب التصديق، وهي على
- 3- ما يخص طلب الصور، وهي على الأدوات

والقصود بالتصديق طلب إثبات نسبة النسبة إلى المستدل به، وجوابه به نعماً أو
لا^(٣) أما الصور، فهو طلب إثبات النسبة في الاستعماء، لا النسبة، فلا مثل أريد قائم؟،
فالسؤال سَلَّمَ حصول المقام، ولقد لا يرى أن هو يسوب الريد؟ أم على؟ فهو يطلب
نعم أو صوراً^(٤)

فإن سببه هل ليست إثبات في الاستعماء، لا، لا، هل ضرب يبدأ؟ فلا
يكون أن ندعي أن الضرب والفتح، وقد نقول الضرب يبدأ؟ وأنت ندعي أن الضرب
والفتح^(٥)

وكثيراً ما يجرع الاستعماء للدلالة على الغرض بلاغة تفهم من المقام، وقد يتحدد
التركيب عرض الاستعماء^(٦)

(١) مفتاح العلوم، ص 133، والإيجاع في علوم البلاغة، ص 131 ونظر الأساليب الإنشائية، ص 18، وعلوم البلاغة
ص 62

(٢) مفتاح العلوم، ص 133، والإيجاع في علوم البلاغة، ص 131-132، والأساليب الإنشائية، ص 19

(٣) مفتاح العلوم، ص 18

(٤) معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 134، ومعاني النحو، ج 4، ص 232، و ص 272

(٥) معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 134

(٦) الكتاب، ج 3، ص 175-176

(٧) نظر الأساليب الإنشائية، ص 20-21، ومعاني النحو، ج 4، ص 232 وما بعدها

ونظمت الاستفهام في مرتبة ثالثية من الترتيب ستة (6) مركبات، انضمت فيها ثلاث (3) أدوات، هي: المفعلة، وعمل، ولى.
ومختلف النظم بحسب الأداة، بوصفها قريبة لفظاً دالة على الاستفهام.

النظم الأولى: تركيب استفهامي أداة المفعلة.
الصورة الوحيدة أداة استفهام (المفعلة) = حيث فعلية مفعلة

ب- الم كرمي ستة الخطلات بالحدود. واستغنى في حيل من حيل غلامه

دخل الاستفهام في البيت على غير ما كان الترتيب⁶⁷ والظهور هو حيلك المخاطب على الإكثار والاعتناء بالأمم عند استطراد، ولا يكون = عمل، وإنما يستعمل فيه المفعلة والكلام مع الترتيب عوحس⁶⁸ وبذلك يكون المعنى: حيث الخطلات بالحدود. قال الزمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿لَا تَرْجِعْ إِلَى الَّذِينَ يَدْعُونَكَ إِلَى اتِّبَاعِهِمْ مَتَى عَلَى أَفْئِدَةٍ﴾⁶⁹ على وجه الإنكار فائدة إثبات الشرح والبيان، فقال: قوله: لرجع لك صدى⁷⁰

النظم الثاني: تركيب استفهامي أداة عمل
الصورة الأولى أداة استفهام = عمل = حافل

ب 41- ويا ليت شعري، هل يفتن أم مالك،
لما كنت لسوا ضالم نفسك بالية

⁶⁷ ينظر: علوم البلاغة، ص 67.

⁶⁸ البرهان في علوم الفروق، ص 317.

⁶⁹ الشرح / 111.

⁷⁰ الكشاف، ج 4، ص 770.

جاء المصطلح الاستفهام سمي قسماً بما ليس شعري فأكاد الظن، والشاعر يقول لم
يكن له عجزاً، كما كان يسكنها أو يلحقها

وفي الكلام التثنية من الاستفهام عن الثالث إلى الثمانية

الصورة الثالثة أداة استفهام = فعل + فاعل + مبتدأ + خبر + مفعول به + حال
(حالة فعلية)

32- وهل لك العجز الم قبل بالضم تحالفاً لمسلم المستوفى الفريسي

الصورة الثالثة أداة استفهام = فعل + فاعل + مبتدأ + حال + مفعول به

33- فما تبتاعه من رجل ففقدت الرعي ربي الخرب أو التعت بفتح التاء

في البيت استفهاماً خافت الأداة في الكلام، لأن جملة الاستفهام غطت على
نظرها فيها وهو بعد السبي

النسب الثالث: تركيب استفهامي أداة غير

الصورة الوحيدة أداة استفهام (خبر) + مبتدأ + أداة إنشاء (ال) + مبتدأ

33- يقولون لا تبع، وهم بدفوني، وأين مكان البعد إلا مكاناً

وطلفت في هذا النمط الأدبي، والأصل فيها أن تستعمل لفصول من القصص (1) وجاء بعد أداة الاستفهام استثناء (2) الأ، وهو عند علماء المعاني يندرج تحت "أما في قول تعالى: ﴿فَقُلْ هَلْ يُمْسِكُكُمُ إِلَّا الْقَوْمُ الْفَاسِقُونَ﴾ (3) ولكن ليس المعنى استثناء من ليس أو ما يلي هو معنى مشوطة بمعنى: فالتعريف بهذا أن التكلم بقول ذلك شخص، إنما في الاستفهام فهو يدعى للمخاطب (4) وأيضاً في البيت تحققت معنى ليس، ونحن نعلم أنها بمعنى القصر والتوكيد، فهو بقصر البعد على مكتبة، فكأنه قيل: ليس هناك مكتبة تكفي إلا مكتبي

- ومن دراستنا لمطلة الاستفهام في القصيدة نخلص إلى ما يأتي:
- 1- وطلعت الاستفهام ستة (6) مرات، أي بنسبة 12.76% من مجموع الأساليب الإنشائية. ولم يوظف للدلالة على معناه الأصلي، أي طلب معرفة شيء مجهول، وإنما دل على معانٍ بلاغية استعملناها من المقام التوبيخ، والتعجب، والتوكيد والقصر.
 - 2- أما توظيف أدواته، فهو موزع على النحو التالي:

| الأداة | عدد | النسبة |
|--------|-----|---------|
| هل | 141 | % 64.96 |
| أليس | 01 | % 16.66 |
| أين | 01 | % 16.66 |

العاصي، ص 104. ومحتاج المصمم، 119. والإيضاح في علوم البلاغة، ص 149. والأساليب الإنشائية، ص 104. وعلوم البلاغة، ص 69. الإعراب في علوم القرآن، ص 516. وعلوم البلاغة، ص 68. الأفعال، 35. بطل الطير، ص 243 وما بعدها.

التي هو غلبة إقبال اللسان على الفاعل بحرفه مخصوص. وإنما يصح في الأمر الأمر والشهر. وقد يجره معه الجمل الاستغالية والخيرية^(١) ويتحقق أسلوباً قديماً يخلط من الأدوات، هي: يا، وأيا، وعيا، وأي، والخيرة. وتستخدم يا، وأيا، وعيا لطلب التبع حقيقياً، أو من هو في منزلة، فاعظم والسامي^(٢).

والنحلة يعنون المادى في المصوبات. وقد شبه خلاف في عامل نفسه، ونوع ذلك في إراء ثلاثة. فقد كان سيوفه يرى أن العامل في نصب المادى فعل متروك إظهاره، أي أنه مختلف وجوباً^(٣) وأن المادى الحرف والشكر المصوبة مبدان في محل نصب^(٤). وعلى الوجه سار جمهور النحاة^(٥).

ثم الرأى الثاني، فهو أن أصله أن المادى منصوبة بحرفه نائب عناب أدهواو انتهى^(٦).

ومن النحلة من رأى أن حرف اللغات هو العامل في الفاعل، فقال صاحب الغيرة في شرح التلخيص سعيد بن حارث بن النحاة أن اللغات ليس لها فعل مثلاً على المعنى الذي ذكره يا، فكانه نفسه في العمل^(٧).

وقد لاحظ بعض النحاة - كما لاحظ النحاة - أن تغيير العمل في إنشاء بجوهر من إنشاء إلى غير، ومنهم من يهش الشيء بلوناً إذا قلت يا، فالت منام غير متغير.

(١) انظر في علوم القرآن، ص ١١٧-١١٨. وشرح الرضي على الكافي، ج ١، ص ١٤٤.

(٢) انظر الكتاب، ج ٢، ص ٢٥٩-٢٦٠. وصباح الخرد، ص ٤٥.

(٣) انظر في معاني اللغة في عهدنا ما ذكر من المصوبات التي لا يجره الياء، وإذا انجزت فيه الكلام لم يجره الياء. انظر في علم النحاة، ص ٧٦-٧٩.

(٤) الكتاب، ج ٢، ص ١٤٢.

(٥) انظر المختص، ج ٤، ص ٢٥٢. ودلائل الإعجاز، ص ١٢-١٣. والمعلل، ص ٤٠. وشرح المصلي، ج ١، ص ١٧٧.

(٦) وشرح الرضي على الكتاب، ج ١، ص ١٤٤. وشرح ابن عثيمين، ج ١، ص ٢١٣.

(٧) المختص، ص ٢٥٠. وشرح الرضي على الكتاب، ج ١، ص ١٤٤.

(٨) شرح المصلي، ج ٢، ص ١٨٧.

ولو قلنا: أنادي، ثم تأويله كان خلاف معنى ^(١١) ومع ذلك كان يظن عملاً محذوفاً
عاملاً في نصب النادى

وحدسنا بالذکر أن الخليل لم يتكلف عاملاً للمنادى، فقد كان يرى أن نصباً نصب
النادى المضاف، والتكرار المقصود هو طول الكلام، وثمة نصبها نصباً هو قبلك، وهو
بعذك، وثمة بناء النور، والتكرار المقصود على ما يروى أن به بناء قبل وبعد ^(١٢)

وقد استحسن المحذون هذا التعليل، وإذا ذهبنا إلى أن المفعول من على قول الخليل -
متأثراً بالراء، إضافة إبراهيم مصطفى في علامات الإعراب ^(١٣) بأن نصب النادى المضاف
والشبه بالمضاف، والتكرار غير المقصود نصباً لما حال الكلام، لأن الفتح المحذوف ^(١٤)
الحرمان

والا لأن الفتح قد احتسب في جمل نصب في النادى، فإن المحذوف قد احتسبوا في
نصب المفعول الثاني، فقد سمى المذكور عبد الرحمن أبو حمزة ^(١٥)، ومما
المتشرف برحمنه كتب جملة ^(١٦)، ورأى المذكور مذهب الجوزي بأنه حالة من حالات
النصب، فهو من كتب لفظي بمزولة أسماء الأصوات يستلزم لإصلاح النادى حاجة ^(١٧)
وذهب المذكور لأم حسان إلى أنه من الحمل التي تعتمد على الأداة ومعناها ^(١٨)

وعلى الرغم من اقتراح المحذوف بأن البناء ليس جملة تقوم على الاستناد كما يفهم
من مصطلح الجملة، إلا أنه لا أحد منهم - في حدود علمنا - أعطى مصطلحاً واضحاً

(١١) شرح الفصل ج ١٠ ص ٩١ ويظهر في لغة المحذوف في النحو العربي لغة، وتوجيه ص 262 إلى ص 304، والله
العربية معانها ومعناها، ص 219، والله القرآن الكريم دراسة لغوية تطبيقية للفصحى في سورة البقرة ص 262

(١٢) الكتاب ج ٢، ص 182 - 183

(١٣) ينظر إحياء النحو ص 28

(١٤) في النحو العربي لغة وتوجيه، ص 306 - 311

(١٥) ص 304

(١٦) لغة القرآن الكريم دراسة لغوية تطبيقية للفصحى في سورة البقرة، ص 262

(١٧) في النحو العربي لغة وتوجيه، ص 311

(١٨) اللغة العربية معانها ومعناها، ص 219

لأسلوب النداء والثناء مستحفظاً فصيحاً جملة النداء ولكن إن قصد بها التمسيد الحكيم
من جهة النداء والثناء وحسب بل إننا نرى منها أكثر من ذلك

والوصف صريح الأمر ثم لا بد أن الموقف الإنشائي في النداء يتصور من أربعة عناصر

هي

- 1- المتكلم والمرسوم : المخاطب
- 2- المتكلم المرسل إليه : المخاطب
- 3- أداة النداء : وهو حلقها : كقولك يا فلان يا فلانة
- 4- جواب النداء : المتكلم به : وهو مضمون الرسالة الموجهة المراد بملفها إلى المتكلم
و قد تكون جملة خبرية أو عينية

وإنما ما نحن أخصا بالنظر فيه ما يسمى بجملة النداء المقولبة من الأداة والنداء في
مثل يا محمد يا عليهما غير مقصود في معناها أي إلى القائمة لا إلى بها وإنما تتم القائمة بما
سأتم بملفها من الكلام وهو ما يستلزم استيفاء الجواب عن النداء أو المتكلم
به^{١٢} وما دامت القائمة التي هي شرط الكلام لم تقتصر إلا بجواب النداء فإن لا يفتقر
خمساً إلى جملة النداء بوصفه جملة عاملة غير مستقلة في تركيب النداء وإن كانت مستقلة
فيل أن تكون جواباً له. ويبدو لنا أن الأمر في تركيب النداء من هذه الناحية يشبه تركيب
الشرط، فجملة جواب الشرط كانت أيضاً مستقلة، فلما وُضعت جواباً للشرط أصبحت
خاطبة غير مستقلة ومن المؤكد أن هذه الفكرة تستلزم توجهاً ومفاهيم لا يتسع لها مجلس
هذا وإنما نستدعي بحثاً مستقلاً

١٢- لغة القرآن الكريم دراسة أساسية لطيفة للغة في سورة العنكبوت ص ١٢٨

١٣- يستلزم موضح جواب النداء معاً على أن يكون الصيغة على وجه ما ذكره في قوله تعالى يا محمد يا عليهما
والأصناف والنسب

١٤- لغة القرآن الكريم دراسة أساسية لطيفة للغة في سورة العنكبوت ص ١٢٨

إن ما يسمى بحملة النداء ما هي إلا وسيلة من وسائل التسلط⁽¹⁾ ولا بد من
سبب حملة جواب النداء إليها ليكون الكلام تاماً

وقد وُحِّت الحملة الندائية في مرتبة ثالثة بين الرتب الثلاث (المراتب) في
سورة 38، 39 من مجموع الجمل الإنشائية وحملت مؤلفاً على الألفاظ الآتية

النمط الأول: أداة النداء + متلوي مضاف + جواب النداء (حملة أمر)
الصورة الوحيدة: رابط + أداة نداء (أداة) + متلوي المضاف + حملة شرطية + جواب النداء
أداة طلبية (أمر)

سورة 38، 39: فها مناسي وحلوا بما لم تكن تعلم

النمط الثاني: أداة نداء + متلوي التكرار غير مقصود + جواب النداء
الصورة: رابط + أداة نداء (أداة) + متلوي التكرار غير مقصود + جواب النداء (حملة شرطية
جوابها أمر)

سورة 38، 39: فها راكبا، إنما عرضت فلحقن

جاء المتلوي في هذه الصورة لتكرار غير مقصود، فهو لا يعني راكبا يعني ليهمله
لومالاء بل أي راكب يتجه إلى بلد. وقد جاء جواب النداء حملة شرطية، جوابها أمر جاء
لأنها بنون التوكيد الخفيفة التي تعد بمثابة ذكر الفعل مرتين⁽²⁾، فكأنه قال بلغ، بلغ.

ينظر في النحو العربي لغة دار الحديث ج 102 إلى ج 106
حيث حالات من الجمل استعملت فيها أداة النداء استعملها في المعجب أو في التوبيخ، وينظر هناك في مرتبة
المراتب في علوم القرآن ج 344

النمط الثالث: أداة بناء مقصورة « متادى (مضاف) » + جوارب البناء (محلولة)

المصورة الوحيدة: جملة اعتراضية مكونة من أداة بناء مقصورة (أداة) « متادى مضاف » + جوارب البناء (محلولة)

مثال: ولا تسيا نهدي، خطي، إني للمطبخ أو صالني، وإسلي عظاميا

جاءت جملة البناء المقصورة الأداة، وتظهر ما يلي: كلما خُلف جوارب البناء لينشاء دلالة الجملة السابقة عليه لا تسيا⁽¹⁾ ووردت سلامة ملاحظة في توضيح الجملة السابقة في الجدول التالي:

| الجملة | النمط | النسبة | الجموع | | النسبة | العدد | النسبة |
|--------|-------|--------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|--------|
| | | | مضاف إلى أداة البناء | مضاف إلى أداة البناء | مضاف إلى أداة البناء | مضاف إلى أداة البناء | |
| جموع | 02 | 02 | 02 | 02 | 02 | 02 | 02 |
| النسبة | 01 | 01 | 01 | 01 | 01 | 01 | 01 |

١- جملة النفي:

النفي هو جملة حصول اسم محسوب مستحيل الوجود، أو بعينه، أو امتناع اسم محسوب⁽²⁾ ويتكون النفي في المستحيل، أو الممكن غير المتوقع، سواء كان موقعا، وحل في⁽³⁾ النفي⁽⁴⁾ ويتكون الموقعة النفي في جملة النفي من عناصر ثلاثة:

- 1- النفي، وهو النكلم
- 2- أداة النفي، وقد تكون حرفا، أو جملة.

(1) مكررا بعد لا تسيا بعد جوارب بناء مقصورة الأداة (أداة) « متادى مضاف » + جوارب البناء (محلولة)

(2) مكررا بعد لا تسيا بعد جوارب بناء مقصورة الأداة (أداة) « متادى مضاف » + جوارب البناء (محلولة)

(3) مكررا بعد لا تسيا بعد جوارب بناء مقصورة الأداة (أداة) « متادى مضاف » + جوارب البناء (محلولة)

(4) مكررا بعد لا تسيا بعد جوارب بناء مقصورة الأداة (أداة) « متادى مضاف » + جوارب البناء (محلولة)

3- المتشبي (الشيء المطلوب حصوله)، وهو مقسمون إلى:

واللفظ الموضوع للمتشبي هو كَيْت⁽¹⁾، وتبع اللفظ العربي لاستعمال اليونانية أخرى (زيادة معنى المتشبي من باب التعذر اليوناني للمتشبي اليوناني، مع وجود فكرة لخصها معنى المتشبي، وأشهرها حمل و لو⁽²⁾ ومن التصرّيات الشائعة في اللغة العربية أيضاً لأداء معنى المتشبي كَيْت شعري⁽³⁾

ولقد وُجدت جملة المتشبي في هذه القرينة معاً (أ) مراراً، وجاءت من عدة على الألفاظ الآتية:

النمط الأول: المتشبي بالأفعال

الصورة الأولى: (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،
حرف

كَيْت كَيْت المتشبي (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،
كَيْت كَيْت المتشبي (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،

الصورة الثانية: (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،
كَيْت كَيْت المتشبي (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،

2- كَيْت المتشبي لم يقطع الرتبة طرفه. وليست الغضا فاشي الركب كَيْت (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،
كَيْت كَيْت المتشبي (أ) كَيْت (أفعال اسمية - متدا - خير جملة فعلية مفعلة) ،

متشبي الحروف: ص 17. - يحتاج العلم: ص 10. - الإبداع في علوم البلاغة: ص 10. - والحد في علوم البلاغة: ص 13.

ص 13.

نحتاج العلوم: ص 10. - معنى كَيْت: ص 20. - والحد في علوم البلاغة: ص 10. - دخل كَيْت: ص 10. - والحد في علوم البلاغة: ص 10.

ص 20.

متشبي الحروف: ص 17. - معنى كَيْت: ص 20. - والحد في علوم البلاغة: ص 10. - دخل كَيْت: ص 10. - والحد في علوم البلاغة: ص 10.

السطر الثاني: التثني بالأداة "لَوْ"
الصورة الوحيدة: أداة لمن (لَوْ) + مثنى (جملة فعلية مثبتة)

أ- لَوْ لَمْ يَكُنْ فِي تَحْلِ السَّطْرِ - لَوْ لَمْ يَكُنْ فِي تَحْلِ السَّطْرِ -
مترادف: وَلَكِنْ الْعُقْدَةُ لِلْبَيْتِ وَالْبَيْتُ

استعملت في هذا السطر أو لأداة مثنى التثني، وقد جاءت جملة التثني ضميرياً بين
حرف كان المقدم واسمها المؤخر. وهذا التثني يبرز معنى شوقي الشاعر لوطئه فقط جاء بعده
ثلاثة أمثلة في البيت السابق تكررت فيها لفظة التثني

السطر الثالث: التثني به ليت شعري
ليت شعري جملة اسمية مسبوقة بالشرع، وما يسمى التثني، والقطعة والخبر عند
الجمهور محذوفان وجوبا إذا لم يرد، بالاستعانة: ليت شعري حاصل⁽¹⁾

الصورة الأولى: حرف ليت (لَا) + أداة لمن (ليت شعري) = جملة اسمية + مثنى (جملة
اسموية فعلية)

ب- يَا لَيْتَ شِعْرِي، عَلَى نَحْوِ تَحْلِ السَّطْرِ،
رسمي الحروب، لو افترحت بطلح كما حيا⁽²⁾

ج- يَا لَيْتَ شِعْرِي، عَلَى نَحْوِ تَحْلِ السَّطْرِ،
كما كنت لو غلبوا نصبت بالحق⁽³⁾

الصورة الثانية: حرف تيه واستفهام (أَلَا) + أداة لمن (ليت شعري) = جملة اسمية + مثنى
(جملة اسمية فعلية مؤنفة)

(1) ينظر السورج، ج 1، ص 100. ينظر السورج، ج 1، ص 100. ينظر السورج، ج 1، ص 100.

ب-1 - ألا ليت المصري: هل أينزل ليلاً

بجاء القطاء أراحي القلاص المأجبا

جاء الشئ في هذا السطر ليتا مصري، مسبوقة بحرف تسيه، ثم مقلد بالاستفهام، ففي الصورة الأولى سفلت بياء التسيه¹¹، وقد عد ابن مالك (ها) من حروف التسيه. وقال: وأكثر ما يلحقها حادى أو كسر، نحو: ألا يا اسجدوا¹²، أو من غير ما يليق، كتبت معهن¹³،
لما في الصورة الأخيرة، فقد سفلت بالألف، وهي أدنى تسيه واستفهام¹⁴
والاستفهام في هذا السطر هو منصوب التسيه، فهو الشيء المطلوب حصوله،
عاشاخر بمعنى آخر الراسخ، وبكافة لغة عليه، والتي تحت الغضا بالاستفهام هنا أفاد
الشئ.

وقد أكد الفعل الصارع في الاستفهام بوزن التوكيد الثقيلة، وتوكيد الفعل بالنون
الثقيلة مثابة ذكر الفعل ثلاث مرات¹⁵، فكانت قال: هل ليت، هل ليت، هل ليت، مما يجرؤ
لغة شوقه للوطن.

وختلاصة ما سلطه في توظيف أسلوب الشئ في القصيدة:

- 1- إن هذا الأسلوب قد وظف ستة 161 مرات، أي بنسبة 12.76% من مجموع الأساليب الإنشائية

ينظر: الكتاب، ج 4، ص 274

الشئ: 25 في ألا يتحفظوا لله. في قراءة الكسائي. رآني عمر الدني، وعقوب الخضر، وأبي عبد الرحمن
السني، والخس المصري، وعبد الأرح (ألا يا اسجدوا). ينظر: الإصناف في مسائل الخلاف، ج 1، ص 99، وكان
ابن فارس (ها) يعني: ألا يا هؤلاء، اسجدوا. (الصاحبي، ص 176).
نساء: 73.

أرح الرضي على القامح، ج 4، ص 43، وينظر: الإصناف، ص 16، و ص 351.

تكتلت ج 4، ص 25، والصاحبي، ص 93، ومعاني الحروف، ص 138.

الرحمان في علوم القرآن، ص 364.

2- أنه قد تمركز في بداية التصنيف، فقد ورد أربع (4) مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، أي نسبة 66,66 / وهذا ما يجعله سمة امتثالية بارزة في النص.

أما من حيث لم تظهر أدوات التعي، فقد جاءت تحت شعري أولاً، ثم كيت، ثم أو.

| الرمز | العدد | النسبة |
|----------|-------|---------|
| كيت شعري | 01 | % 40 |
| كيت | 02 | % 13,33 |
| أو | 01 | % 16,66 |

ثانياً: الجملة الإقصائية

القسم الثاني من الإنشاء عند علماء المعاني هم الإنشاء غير العاطفي، وهو ما لا يستلزم مطلقاً غير حادٍ وقت العطب ومنه أمثلة الخارصة، والمدح والذم، وأفعال التعجب، وصيغ العطف، والقسم⁽¹⁾، ورأسه وألم الحرية، وغير ذلك⁽²⁾. وهذا الإنشاء غير العاطفي كما ذكرنا سابقاً لم يهتم باهتمام علماء المعاني، فأغلب أخبارنا نقلت إلى معنى الإنشاء⁽³⁾.

ولكن في هذه القطعة من البحث سنقف عند الجملة الإقصائية منه وقد عرفها الدكتور تمام حسان بأنها الأسلوب الإنشائي التأثيري الانفعالي الذي يصفونه: affective language، وذلك هي الإحالة، والصوت، والتعجب، والمدح والذم، وربما ألقا به على المستوى النحوي لا الصرفي لأسباب أخرى كالندبة، والامتطاة، والنداء⁽⁴⁾.

(1) سلكه أسلافنا في دراسة البحث الحرة الواردة في القسم ما هو إلا وسيلة ترفيد، ولذلك لم ندرسه من أساليب الأسلوب الإنشائي غير عاطفي.

(2) نظم والأساليب الإنشائية من 11، ونظم البلاغة من 62.

(3) الأساليب الإنشائية من 11.

(4) اللغة العربية مدناها ومناهجها من 99-98.

وقد كانت الحملة الإحصائية في هذه المرحلة في التعجب والنحس.

١. حملة التعجب

يعرف التعجب بأنه أفعال يحدث في النفس عند الشعور بأمر مجهول^{١٤٣} ويحدث ذلك الأفعال في النفس لاستعظام أمر والمصيبة منه^{١٤٤} والمقام المعنوي في المصيبة يستدعي ثلاثة عناصر

١. التصيب التكلمي

٢. المصيبة عند المفهوم المصيب

٣. التعجب به (الترقية أو الأسوء) المستخدم لإفادة التعجب

وأما في التعجب في اللغة العربية على ما سبق فاستمر كما افعلنا، وهي عند النحاة هنا اسية، وأفضل به وهي حملة فعلية، وقد وضعوا ثمانية شروط للفعل المراد التعجب

الأول: التعبير عن التعجب في اللغة العربية لا يقتصر على هاتين الصورتين، وإنما يمتد إلى صيغ أخرى، لم يوضع أصلاً للتعجب، وإنما لمجرد دعاء بقرينة لعلها لذلك، وهو ما يعرف بصيغ التعجب الساعية^{١٤٥} ومنها سبحان الله، وقد مررنا والاستعظام الذي يتراد به التعجب لهم. وقالت يونس عليه السلام ولنا عجزور وهذا يعني شيئاً إن هذا شيء؟ عجيب^{١٤٦}

١٤٣ مصمم المصطلحات النحوية والصرفية، ص ١٤٤.

١٤٤ الأساليب الإنشائية، ص ١٤٤.

١٤٥ انظر شرح ابن عقيل، ج ٣، ص ١٢٣. والأساليب الإنشائية، ص ٩٥. ومعاني النحوي، ج ٤، ص ٢٨٠.

١٤٦ انظر الأساليب الإنشائية، ص ٩٤. ومعاني النحوي، ج ٤، ص ٢٨٠. وما بعدها.

عبدل ٣٢.

والشدة المرسولة بلام التعجب^{١٢١}، نحو قوله امرئ القيس أمن العويل^{١٢٢}

فيا لك من لسي كمالا لصومة بكل^{١٢٣} فطيار الفئسل شذات صليل^{١٢٤}

وقد وظفت الجملة التعجبية في القصيدة ثلاث (١) مرات في هذه الخربة، وجاءت
صيغة سماعية على نظم واحد، استخدمت به كلمة «وَأَمَّا»^{١٢٥} وتشكلت في صورتين:

النمط الوحيد: التعجب السماعي به كلمة «وَأَمَّا»

وكلمة «وَأَمَّا» جملة اسمية خبرها شبهة محتمة بضم «وَأَمَّا»^{١٢٦}، والفتحة «وَأَمَّا» في لغة
العرب تعني «أولاً»^{١٢٧}، وقام «وَأَمَّا» أي «فإن» بضم «وَأَمَّا»^{١٢٨} بضم «وَأَمَّا»^{١٢٩} وتعجب
من جملة^{١٣٠}، أي إن خبر «وَأَمَّا» كلمة «وَأَمَّا»^{١٣١}، فشكلت مع «وَأَمَّا»^{١٣٢}

الصورة الأولى: عاطفة «وَأَمَّا»^{١٣٣} + صيغة تعجب سماعية آخر محذوف شبه جملة «
مبتدأ»^{١٣٤} + متعجب منه (مضاف إليه)

مثال ١- «وَأَمَّا»^{١٣٥} خبر جملة «وَأَمَّا»^{١٣٦}، و«وَأَمَّا»^{١٣٧} مبتدأ

الصورة الثانية: عاطفة «وَأَمَّا»^{١٣٨} + متعجب به «^{١٣٩} صيغة تعجب سماعية آخر محذوف شبه جملة «
مبتدأ»^{١٤٠} + متعجب منه (مضاف إليه) «^{١٤١} حال شبه جملة

مثال ٢- «وَأَمَّا»^{١٤٢} خبر جملة «وَأَمَّا»^{١٤٣}، و«وَأَمَّا»^{١٤٤} مبتدأ

^{١٢١} بفتح الكاف ج ٢، ص ٢١٦ والمصدر: ج ٢، ص ٢١٦، والمصدر: ج ٢، ص ٢١٦
^{١٢٢} شرح النظم: ج ٢، ص ٢١٦
^{١٢٣} هناك حل آخر، فاعلم على حد الحقيقة، فاعلم في النص، وعلى ذلك في موضع
^{١٢٤} شرح العرب: ج ٢، ص ٢١٦
^{١٢٥} شرح العرب: ج ٢، ص ٢١٦

فالشاعر، يتعجب من كاديه في طلب حاجاته، وانكلافه عنها، كما يتعجب من الهوى وسيطرته على أصحابه.

ومن دراستنا لجملة التعجب في القصيدة نخلص إلى ما يأتي

- 1- أنها جاءت على لفظ واحد، وهو صيغة مسماة قه دوة.
- 2- وظلت ثلاث مرات في بيت واحد، ومثلت 3333 من مجموع الجمل الإنشائية.

ب- جملة التحسر

لم يفرغ الشعراء، ولا علماء المعاني، أبداً عما في التحسر، فهو مفرغ من أغراض النداء،

أو مفرغ بالتعجب السعادي.

واللغة العربية تستعمل مراراً كلمة التحسر عن الحسرة، وأشهرها: يا خف نفسي، ويا حسرتي لكون الحلة بعدد هذه المركبات ندان، وعلماء المعاني أيضاً جعلونها كذلك، ويجعلون معنى التحسر لها من أغراض النداء.

وجدير بالذكر أن من القدماء من أشار إلى معنى التحسر في كلباء، قال ابن فارس:

ويا للشهف والتأسف - فهو نداء تعال، ⁽¹⁰⁾ ويتحسّر على العباد ما يأتونهم من رسول إلا

كانوا به يشتهرون ⁽¹¹⁾

والشبهف والتحسر قريبان من بعضهما، إذ يجمع بينهما الحزن على ما فات. جاء في

لسان العرب: خف: التلهف والتلهف الأسى والحزن والغيظ، وقيل: الأسى على شيء

يفوتك بعدما تشرف عليه... لهف، بالكسر، يلهف لهف، أي حزن وتحسر، وكذلك

التلهف على الشيء. وتقولهم: يا لهف فلان، كلمة يتحسر بها على ما فات ⁽¹²⁾

(10) ابن فارس 10

(11) المعاني، ص 171

(12) لسان العرب: مادة خف، ج 5، ص 171-172، ولفظ التلهف مادة حسرة، ج 4، ص 188

ومن هذا يبدو لنا أن التحسر كان ينبغي أن يفرض من غير، عن الأساليب لأنه معنى

بملائته

والموقف اللغوي في التحسر يسند هي ثلاثة عناصر

- 1- التحسر المتكلم.
 - 2- التحسر عليه (مضمون التحسر).
 - 3- التحسر به (الترقيب، أو الأسلوب المستخدم لإفادته التحسر).
- وقد جاءت جملة التحسر على فطير

السطح الأول حلة لملائته

الصورة الوحيدة متحسر به (حلة دعائية) « متحسر عليه (اسم مفعول)

ب 14 عداد عبا يا لهف نفسي على عجب (1) اناسوا صبي، وتخلقت ثاويما

ولم يدرس هذا الترتيب حسن التعداد إذ ليس فيه أي معنى للتعداد، وإن كان النحاة لا يفرقون بين وبين بناء القصص، وعلما، المعاني يجعلونه نداء غرضه التحسر.

ونلاحظ أن الجواب لم يأت جملة خبرية، ولا إنشائية، وإنما جاء شبه جملة. فهو لا ينادي بطل عبا ولا ليقلب قلبي، وإنما هو ينادي حزنه وخوفه من الغد المجهول. وإذا قطعنا الطرف على ما بين الجملة الإضاحية والخبرية من غرض، وحولنا هذه الجملة الإضاحية إلى خبرية نكون التحسر على غدا.

وقد يقال إنما يكون التحسر على ما فات وانقضى، والشاعر هنا يتلطف على الغد، فكيف يكون التحسر على ما هو آت؟ فنقول: إن المستقبل عند الشاعر المحتسر هو في عداد الماضي، فهو لا ينادي، فالمستقبل بالنسبة إليه معلوم، فقد أصبح في عداد الماضي

النقط الثاني: صيغة سماعية (له دواء)

أما في أسلوب النصب أن قد دواء صيغة نصب سماعية، أي أنها لم توضع أصلاً للنصب، وإنما عرفت معنى النصب⁽¹⁾، ولما أنها استعملت للدلالة على النصب استعملت للدلالة على معانٍ أخرى، فالله أعلم. مثلاً في قول النبط بن يحيى الأندلسي (ت 249) في هذا أمر البسط:

فصلوا الصركم - ألم بركم
رحب اللواح بأمر الحرب مضطلعا⁽²⁾

وهذا النقط في الاستعمال ما يضاف إلى ما قد دواء، فربما أعطت دالة على النصب، فدلتها عاصمًا لبيان الذي أرادت به.

وقد أضيف في هذه المراجعة للدلالة على التحسين في اللغة (1) موضح، وجماعت في صورتين.

الصورة الأولى: رابط - متحضر به - صيغة نصب سماعية (جملة اسمية) خبر شبه جملة مقدم مبتدأ مؤخرًا، متحضر عليه (طرف، جاك - مقبول به - جبار وعبور - معطوف على المقبول به).

8- قلله عزى رسوم الصرك طالعاً
بشيء بأفلى الصركتين، ومالها

والعنى المحضر على تركي طالعاً، ومالي بأفلى الصركتين.

الصورة الثانية: رابط - متحضر به - صيغة نصب سماعية (خبر مخلوف شبه جملة - مبتدأ) - متحضر عليه.

نظم سائر اللواح، ص 295.

النظم والقصائد، ص 118.

النموذج الأول: عاطف + متحضر به + صيغة التحسر سماعية (آخر مخلوف شبه جملة
+ مبتدأ) + متحضر عليه (مضاف إليه) + نعت + ظرف + حال (جملة فعلية)

سأ - وقد أظلم المسالك عشيةً تحسرت نفسي عليك من وديا

والمعنى: القصر على من ظلم المسالك غير خلاقي
النموذج الثاني: عاطف + متحضر به + مبتدأ تحسر سماعية (آخر مخلوف شبه جملة
+ مبتدأ) + متحضر عليه (مضاف إليه) + نعت (جملة موصولة)

سأ 1 - وقد كبرني الناس دلائفاً علي شقيق، ناصح، قط نهائياً

أي التحسر على كبري الشقيق علي التحسّر لـ

ومن هذه الدراسة لجملة التحسر في القصيدة المخلص إلى ما يأتي:

- 1- أسلوب التحسر ينحصر في يكون أسلوباً قائماً بذاته، لا يجوز أن يفرغ بلاغياً يستفاد من أساليب أخرى.
- 2- جملة التحسر في هذه القصيدة جاءت على لفظين.
- 3- وظفت جملة التحسر أربع مرات أي بنسبة: 08,51% من مجموع الجمل الإنشائية.

والجبر المجلد خلاصة البس التحوية والبلاطية في هذا الجدول

| سوق الحسنة | | | العدد | النسبة من الجملة المخرجة | النسبة من مجموع المخرجات |
|------------|---------|--------|-------|--------------------------|--------------------------|
| العمارة | السيطة | القيمة | | | |
| المخرجة | العمارة | السيطة | 06 | %13.33 | %16.52 |
| | العمارة | السيطة | 11 | %24.44 | %11.96 |
| | | السيطة | 03 | %11.11 | %18.43 |
| | | السيطة | 06 | %13.33 | %18.52 |
| المخرجة | | | 05 | %11.11 | %05.43 |
| المخرجة | | | 12 | %26.66 | %17.04 |
| المخرجة | | | 45 | %100 | %48.91 |
| سوق الحسنة | | | العدد | النسبة من الجملة المخرجة | النسبة من مجموع المخرجات |
| العمارة | السيطة | القيمة | | | |
| المخرجة | العمارة | السيطة | 21 | %44.68 | %22.82 |
| | | السيطة | 04 | %8.51 | %04.34 |
| | | السيطة | 06 | %12.76 | %06.52 |
| | | السيطة | 11 | %23.33 | %11.26 |
| | العمارة | السيطة | 06 | %12.76 | %06.52 |
| | | السيطة | 03 | %6.38 | %03.26 |
| | | السيطة | 04 | %8.51 | %04.34 |
| | | السيطة | 47 | %100 | %51.09 |

الخاتمة

كان هدف البحث وأحد من أهدافه، ألا وهو تحديد السمات الأسلوبية في موشى عالمة من الروبوت، تلك السمات التي جعلت منها عملاً فنياً عظيماً.
والثاء تسمي لا البحث، استطاع أن يخلص إلى موشى من النتائج، نتائج عامة، تتعلق بمختلف المسائل اللغوية، والموسيقية، والشعرية، واللامية، ونتائج عامة تتعلق بالسمات الأسلوبية في الشعر المقدس.
ونود أن نذكر تلك النتائج في الأتي

أولاً: النتائج العامة:

- 1- ضرورة الاستفادة من تراث الألفاظ الأسلوبية، بما يقدمه من موضوع الدراسة مع تضافر إلى أهدافها، لا سيما في القضايا التي لها علاقة سابقة.
- 2- خطورة الإحصاء في الدراسات اللغوية، فهو قادر على الكشف عما في اللغويات من سمات تجعل الرسالة اللغوية عملاً فنياً.
- 3- الموضوع ليس علمه شتوه النصوص الأدبية، بل إن طوره حلوه كاتبة في اللغويات.
- 4- إعمال علماء اللغويات والعرويس والعروالي الحرف التي قبل ألف ألف ألف في القصة التي اصطلاحاً على تسميته بـ "القصة"، لأن له دوراً مهماً في تكوين القصة الشاسي عليها.
- 5- أسلوبية القصة هو أسلوبية تجري لا إنشائي، وما هو إلا وسيلة من وسائل التوليد.
- 6- جملة القصة ليست مستقلة من جملة القصة والمخاطبة، وحسب، بل لا بد من أن تكون جملة القصة جزءاً منها، أي جملة القصة هو الكلام المنطوق أو الإنشائي المبرر بتلخيصه المنطوق.
- 7- جملة القصة ليست مجرد عرض بل هي "لا أسلوب القصة"، وإنما هي جملة إنشائية مستقلة عنها.
- 8- إخراج الاسم الزماني بعد أدوات الشرطية.

الخاتمة

كان هدفنا البحث وأضحا من البداية، ألا وهو تحديد الشئ الأسلوبية في مرتبة
بالقرب من الرئيس، تلك الشئ التي جعلت منها عملاً فنياً عالياً
والثاء مسيرة البحث استطعت في المحرر أن أكون من نتائج نتائج بحثي، تتعلق
بمختلف المسائل المنهجية، والموسيقية، والصوتية، والبلاغية، ونتائج عامة تتعلق بالشئ
الأسلوبية في الشعر العربي
و هو هو تلك النتائج في الآتي

أولاً: النتائج العامة:

- 1- ضرورة الاستفادة من النماذج الأسلوبية، هذا هو موضوع الدراسة، مع
عنايتي في أبعاد الموضوع، لأنني نظرت في كل جوانبها.
- 2- ضرورة الإحصاء في الدراسات العلمية، هذا هو الهدف من هذا في هذا من
مناهج البحث العلمي، وهذا هو.
- 3- الموضوع ليس علمياً بحتاً، بل هو علمي، لأنني استعملت أساليباً في أسلوبها.
- 4- إعمال علماء اللغويات، والنحاة، الحرفاء، قبل العمل بالأساليب في الشئ الذي
استعملها على سبيل المثال، لأنني قدوة في تحرير هذا الموضوع عليها.
- 5- أسلوبها القسم هو أسلوبها، لا إشارتي، وما هو إلا وسيلة من وسائل التوكيد.
- 6- جملة النداء ليست مكتوبة من النداء والنداء، وحسب، بل لا بد من أن يحدد
جواب النداء جزءاً منها (جواب النداء هو الكلام الخيري) لو الإشارتي للنداء قبله
للنداء.
- 7- جملة التحسر ليست مجرد تعريض بلاغي، لأسلوب النداء، وإنما هي جملة إنصاحية
مستقلة معناها.
- 8- إعراب الاسم المرفوع بعد أدوات الشرط مبتدأ.

ثانياً، الفئات الخاصة:

- 1- في مستوى البنية الموسيقية
- 1- على الرغم من أن الورد ليس إلا عنصراً من عناصر الإيقاع الشعري، إلا أن اعتبار الطويل - بكثرة أصواته ومقاطعته - يعطى سمّة استثنائية لهذه القصيدة، فقد وفر للشاعر حراً صوتياً مناسباً لتعريض شخصياته العاطفية. وقد كان لاعتبار ثاني الطويل موضوع العروض والصور دوراً في الإيقاع، غير القصيدة التي تدور حول الموت وفيض الروح، المطلق غير المصرح فيه إحداهما بالانزياح عن المعيار، وإن هذه التولية ليس لتكون كغيرها من التراتي
- 2- تلبية لثمة الإشارات في البيت الواحد، أو اعتمادها مع المعنى والعاطفة المعبر عنها كما أن توريثها في القصيدة على نماذج من التواليف الصوتية
- 3- تتركز المقاطع الصوتية في المنطقة حلقية الأصوات أكثر استغناء، وهو ما يتناسباً وموضوع القصيدة، ورغبة الشاعر في الجهد بخصه.
- 4- ميل القافية إلى الإسراع من خلال استعمال حروف التثنية والأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات التثنية، والأصوات المجهورة، فهي بذلك تملأ قبة الانزياح الصوتي في البيت الشعري.
- 5- دلالة التوريث (البقاء) على الانتهاء، والموت والعداء، فهو آخر حروف الهجاء في العربية، والشاعر يعين آخر لحظات الحياة فوظف في آخر حروفه من البيت آخر حروف الهجاء للتعبير عن آخر لحظات الحياة.
- 6- تكرار (أنا) و(أولاً) في القافية، ودلالتهما على التوحيّد، والتفجّع.
- 7- قوة الإسراع في حشر القصيدة لم تعتمد الجهر والمصر أساساً، وإنما أوكلت المهمة للآصوات التي الطويلة المخصصة في تلك الصفة، وأزرتها الأصوات شبه اللينة، والأصوات الأقرب إلى أصوات اللين في طبيعتها.

9 معالجة الإجهاد الذي قد يسج عن الزيادة في توظيف الأصوات المهموسة - التي تحتاج إلى كمية هواء أكبر من المجهورة - بإزالة السهلة خارجها، أي التي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي، وأوسطه.

10 شكل التكرار بالتوازي ومواقفه أبرز سطح في تشكيل الترسقي الداخلي في هذه القصيدة، وحقق التفاعل بين الصور والدلالة، وأبرز في القيام بذلك المهمة - على التوالي - المقابلة السباقية والخاتمة.

ب في مستوى الصورة الفنية

1 بدء التشبيه والاستعارة في هذه المثنوية بعدد ستة أسلوبيّة، ففي ذلك انزياح عن النمط القوي في عصر الشاعر، حيث كان التشبيه يطلب الشعر، والاستعارة ملكة الصور البلاغية.

2 تلازم كثرة توظيف الكلمة مع ظروف إنشاء هذه المثنوية، والشاعر يحظر، فما أحراه بالانقضاء في الشعر، والتسريح لا التصريح.

3 قيام الصور الحقيقية بدمج واسم الأديبة على مستوى تشكيل الصورة الكلية، فقد كانت في معظم الأحيان أكثر شيئا من الصور البلاغية.

4 التمسك الأسلوبية المبرزة للصورة الكلية في هذه الكثافة الثابتة الموت والغربة، فتسلل في نصائح كل من الوسيط الخارجي، والداخلي، والصور الحزنية، والألماع الموحية، والعاطفة والشعور في رسم تلك الصورة الحزنية، حيث لا يستطيع الدارس أن يرجع جمال الصورة الكلية في هذه المثنوية إلى عنصر يعينه من تلك العناصر، فجعلها ناتجة عنها مجتمعة، لا أجزاء.

ج في مستوى البنى النحوية والبلاغية

1 ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات وسم النص بالانفعالية الناجمة عن متشاعر الحزن الأسى، والشوق والحزن، والحسرة والتأسف، والخروج من المجهول.

كثرة توظيف ضمير التكلم (الشاعر)، وعلى الرغم من أنه محور الكلام في القصيدة إلا أنه لم يكن طاعلاً، وبحاول تعويض المعجز عن الفاعلية بإضافة الأشياء إلى نفسه ومن أبرز السمات الأسلوبية في أبيات البلاغة توظيف الجملة الإنشائية أكثر من الجملة الخبرية.

كثرة توظيف حلة الأمر التي عادت الانتماء حيث قاربت رُبْع جمل القصيدة. فتركز النسب في الأبيات الثلاثة الأولى جعل منه سمة أسلوبية بارزة في القصيدة. شاملاً الزمن الحواري أو السابق، سيطرة المستقبل على الماضي والحاضر، حيث تجاوزت نسبة توظيفه النصف. على الرغم من أن الشاعر متشرف على الموت.

هذه خلاصة ما أبدته لمحة القصيدة من زيتها، وقد ليدني لغيري ما لم تنده لي

ملحق
الشاعر والشاعرة

هو مالك بن النعمان بن الحارث بن جهم بن دية بن كلاب بن خزيمة بن شريك بن
حارث بن أسد بن عبد مناف بن قصي بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن نضر بن
كنانة بن خزاعة بن بكر بن زيد بن هاشم بن ثعلبة بن قيس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان

وإن ما كنتُ لهُمُ لائقاً، يقطع الطريق مع عصاة الله، نعم قسطنطين الذي
تصريحه به الثاني، فقال: نحن من سبط داود

عليه سبعة من عثمان بن عفان في غزاة بدر والى عمر ابن الخطاب فاصحبه وانكر عليه ما هو فيه من
الشر و قطع طريقه واستصحبه في غزواته وأجرى عليه راتبا

[illegible]

شهد مالك بن النضر هذه القصة قبل وفاته، وروى صاحب الأغاني عن أبي
عبد الله الذي قاله مالك بن النضر، ثلاثة عشر بيتاً، والباقي مذكور، وأما الثاني عليه

[illegible]

- 01- ألا ليت شمسي قبل ليلى ليلة
- 02- فليت القضا لم يقطع الركبا حرفة
- 03- لقد كان في أهل القضا لم يقطع القضا
- 04- ألم تروني تحت الظلال بالظفر
- 05- وعلمي القوي من أهل وقدي وصحفي
- 06- أجت القوي لنا فاعلمي في القوي
- 07- لتروني في عشتا حرمنا حلي
- 08- فقلت دوي يوم الشوك طعنا
- 09- وفر الطيب السحاح حلي
- 10- وفر كبري الملمس فلاحنا
- 11- وفر القوي من عشتا بدعو حلي
- 12- لا تروني من يكي عشتا فليحنا
- 13- وانظر عشتا حلي حلي
- 14- ولكن بالطراف السبيبة بنوة
- 15- حريح عشتا عشتا الرجال بظفر
- 16- والسبا شوات عند عشتا عشتا
- 17- أقول لأصحابي الزعموني لأعشي
- 18- فبا صاحبي وحلي أنا الميوت فليحنا
- 19- أفيحنا عشتا اليوم أو بغير ليلى
- 20- ولوما - إذا ما استل روحني - فليحنا

عبد القضا لرحي القضا التواجبا
وليت القضا مالى الركاب لياليا
مروا ولكن القضا ليس دانيا
والصحت في جيش ابن عشتا غازيا
سلي الطين فليحنا وواليا
فليحنا ملى - إن الام - وواليا
لقد قلت عن يكي حرمنا مالى
يكي بالي حرمنا ملى وواليا
يكي لي ملى ملى من وواليا
عشتا عشتا ملى فليحنا
وفر أجا ملى وفر استعاليا
موى السيف والرمح الزعموني ملى
الى الماء لم يترك له الدعز حلي
عشتا عشتا العشتا ملى
بنوون قري حلي حلي حلي
وحلي بها حلي وحلي وواليا
قرو عشتا أن ملى ملى ملى
ملى ملى ملى ملى ملى
ولا فليحنا ملى فليحنا ملى
لي القوي والأقنان ملى ملى

21- وخطا بالطراف الأيمن مضجعي.
 22- ولا تحذاني - بارك الله فيكم.
 23- غفلكسي، فغفركسي ضردي الركناء.
 24- فقد كنت عطفا، إذا الحيل القسرات.
 25- وقد كنت غموما لدى الرماء والقري.
 26- وقد كنت عتبرا على الخرد في الوغى.
 27- وطسوا الراسي في غفلك ومضجيا.
 28- وطسوا الراسي في رختهم مستعبرا.
 29- ولوما على يلم الثببت، فاستجدا.
 30- هتكتكم طلعكمسي بفسر.
 31- ولا كنتا غمدي، غفلكسي، الراسي.
 32- فطر بفسر البولدا بيتا بحتي.
 33- بطولون لا تعد، وقم بطولوني.
 34- فطولا غدي، يا لوما نفسي على غدي.
 35- وأصيح ماسي، من طردني ونالني.
 36- فما ليت شعري، هل لعبت الرأسي.
 37- إذا القوم حلوها جعاً، وأرلسوا.
 38- وعين وقد كان الظلام يجهتها.
 39- وفعل ثرك العين المرافيل بالهتحي.
 40- إذا عصب الرمحكان تين غيزا.
 41- وما ليت شعري هل بكت أم مالك.
 42- إذا مت فافندي القبور، ولبي.
 43- فري حفتا قد بجزت الزنج فوق.
 44- رهينة أخجار ولربب لغفتت.

إذا على غفلي فطسوا مضجعي
 من الأظفر ذات القصرى إن توسعا لي
 فقد كنت قبل اليوم - محبا قداميا
 سريعا لدى الجهاد إلى من دعيا
 ومن فطسوا إلى العم والحار وقيا
 قفلا على الأعداء عطفا لسانيا
 وطسوا الراسي، والغفلك وقايا
 فطسوا الراسي الرومساج قيا
 وما لم عتري، البهر الحسان الروانبا
 لمي على الراسي فيها التوايا
 فطسوا الراسي، وقيا مقاميا
 وأسر بفسر القسرات ماسي القوايا
 وقيا فطسوا النعد إلا مكانيبا
 إذا فطسوا ماسي، وظفت قويا
 فطسوا، وكان المال بالأمس ماليا
 رحي الحرب، أو اضحت بفلج كما عيا
 لها فطسوا فطسوا، سوايا
 بفسر الحرامسي لسوزها والأقاميا
 فطسوا فطسوا المسون القيايا
 وسولان، فطسوا المقليات السهاريا
 كما فطسوا لم فطسوا فطسوا فطسوا
 على الراسي، أمي الطمام القوايا
 فطسوا فطسوا القسرات فطسوا
 فطسوا فطسوا المقطام البيوايا

43. يا ربه انك عرفت قلبي
 44. وبلغ امرى عجزاً تزدني ويشتدني
 45. وسلم على شبيبي مني فليهدأ
 46. ومطيل قلمي في الركنات فليهدأ
 47. قلباً طرياً فوق عيني، فلا يرى
 48. والرميل شبيبي يترأى لو شغلني
 49. فليهدأ نفسي، وليهدأ عيني
 50. وما كان عهدي السوء مني وأهلي

منى منك وقريب لا لا تلتصبا
 وبلغ عجزاً تزدني ويشتدني
 وبلغ كثر أوتن عني وخلفي
 منيرة الكبد وليكسي مؤلفي
 به من طيوت المؤنسات مؤلفي
 بكسر وفقتن الطيب المؤنسات
 وقنته أهدى فهدى المؤنسات
 فهدأ ولا بالرميل وفقت فالتصبا

شرح بعض ألفاظ القصيدة

الغضا شعر بنت في الرمل، ولا يكون غضا إلا في رمل، وهو من أجود الرقود
 عند العرب قال ابن سيده وقال لعل يكتب بالألف ولا تلي لم ذلك، وأجدته غضا
 أزجي سوق النواحي السواح القلوب من الغيبة من الإمل منزلة الجارية العثة من الساء
 تلك غولا وأختك أهلك وأنت من حيث لم يدر، والنول العصب، وقد علقهم ذلك
 الأرض لما ملكوا فيها، فو الطيوت موضع تراسل الشبهات السطح، ما أتاك من
 منك من غي أو ظن، والعرب تشام منه وعكبه البارج، هو ما أتاك من منك من
 بارك، اللجاجة التماذي والإحراج، ولج في الأمر تعادى عليه وأنى أن يعرف عنه
 الخلق الفحل والخطبة الحصى لهذا وهو من الأعداء ختم الأمر إذا قصي وختم
 له ذلك، فخر مروا مدينة تراسل، ختم العيون، سود العيون، سواحي، سواقي، فحلج
 موضع في بلاد بني مازن وهو في طريق البصرة إلى مكة العين، بقر الوعش الخراسي بالعصر
 عبري النير، زهره أطيب الأزهار نحة المرافيل الإقبال، وهو ضرب من الغندم فوق
 الحجب، وأرقلت الشاة لوقل أرغلا فهي مرقل، وجرقان الخوق، جمع مقن، وهو ما عليه

من الأرض القبايلي الأرض العظيمة، وقيل العظيمة. والجمع قبلاء وقبايل. عصبها
عصبت الإبل لما جلدته. التركيب: أصحاب الإبل في السفر فوق السواحل، وقيل
الأعشى: هو خلع وتم القطرة لما لم لهم، ولرب أن التركيب قد يكون للسحيل والإبل
المتغيرات ذوات الشعير والنفس الشعير. هناك ناقة مكية إذا كانت حمراء. النهار
إبل مهيبة منسوبة إلى مهيبة بن حنبلان، وهو أبو قيلة، وهم من عظيم، والجمع مهياري
ومهياري ومهياري. التركيب: الترك، وقيل وسط السطحاتية. هناك الشنق والسطحاتية. حرم
فرج القوارق. بحر الوادي حيث يسكن الله التركيب: الإبل التي تسار عليها، واجعلها
واحدة، ولا وسط لها من أعطوا، وجمعها وأقرب.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، وآلة حفص عن عاصم

أولاً : المصادر الغربية القديمة :

المصدر :

- أبو زيد الغراني (عبد بن أبي الخطاب ، ت 170 هـ)
جوهرة الشعر العرسية ، دار بيروت للطباعة والنشر ، 1984
- الأصبهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد ، ت 356 هـ)
- الأملاني ، المجلد 33 ، تحقيق عبد السلام أحمد فرج ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 2 ، 1983
- ابن الأثيري (أبو البركات عبد الله بن محمد بن محمد ، ت 577 هـ)
لسرر العربية ، تحقيق الدكتور محمد صالح قطار ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991
- الإحصاف في مسائل الخلاف ، دار إحياء التراث العربي ، مصر ، تحقيق محمد علي
الشمس عبد الحميد ، (ط 1 ، أد ت 1)
- البحرني (أبو عبادة الوليد بن عبد بن يحيى ، ت 384 هـ)
- ديوان البحرني ، ج 1 ، دار صادر ، بيروت ، (ط 1 ، أد ت 1)
- بشار بن برد (ت 167 هـ)
- الديوان ، شرح مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (ط 1 ، أد ت 1)
- البطائني (عبد القادر بن عمر ، ت 1093 هـ)
عزلة الأريب ولب لسان العرب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون الطيد
ت ، مكتبة الخليلي ، القاهرة ، ط 4 ، 1997

- الشوحي (أبو يحيى) عبد الباقي بن عبد الله ت 487 هـ
 - كتاب القوالي، لعقيد الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة المحامي، مصر، ط 1، 1978
- الجاحظ (عمرو بن بحر) ت 255 هـ
 - البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1989، ج 1
 - الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1989، ج 1
- الفرجاني (عبد الغافر) ت 471 هـ
 - أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد النحام، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 1999
 - دلائل الإحصاء، مزامير النشر، المؤسسة الوطنية للعلوم الطبيعية، القاهرة، الجزائر، 1991
- ابن جني (أبو القاسم عثمان) ت 392 هـ
 - الخصائص، تحقيق محمد علي الجار، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 2006
 - كتاب العروض، تحقيق عيسى عبد الحليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط 1، 2007
 - اللحن في العربية، تحقيق حامد المؤمن، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط 2، 1985
- الخطيب القزويني (جلال الدين) ت 739 هـ
 - الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة الشيخ بهج غزالي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 1، 1988

- ابن رشيح القيرواني (أبو علي الحسن، ت 463 هـ):
العمدة في نقد الشعر والنحو، شرح ونبط الدكتور عفيف نائف حاطوم، دار
صادر، بيروت، ط 2، 2000.
- الرّماني (أبو الحسن علي بن عيسى، ت 384 هـ):
- معاني المبروف، تحقيق الشيخ عرفان بن سليم حسونة الشمشفي، المكتبة
العصرية، صيدا - بيروت، ط 1، 2009.
- الروكشي (أبو الدين محمد بن عبد الله، ت 794 هـ):
- البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الشماطلي، دار الحديث، القاهرة، (د
ط)، 2000.
- الزحشري (أحمد بن عمر، ت 538 هـ):
الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعلوم الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح
مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ط 1، 1987، ج 2.
- الفصل في صنعة الإعراب، تحقيق الدكتور علي بن ملهم، دار مكتبة الهلال،
بيروت، ط 1، 1999.
- الروزني (أبو عبد الله الحسين):
شرح المعاني السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 1، 1985.
- الأسرلابي (أبوسفي الدين، ت 686 هـ):
- شرح الرضي على الشكاية، التصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، جامعة
غاريوني، ليبيا، 1978.
- الشكاكي (أبو يعقوب يوسف، ت 626 هـ):
- مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت).
- مسويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، ت 180 هـ):
- الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، (د
ت).

- ابن طباطبا العلوي أحمد بن أحمد ت 322 هـ
 حراز الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن «عصر التاسع، مكتبة الخالجي، القاهرة، 15
 ت
- العسكري أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل ت 395 هـ
 كتاب الصناعات الكتابية والشعر، تحقيق الدكتور عقيد فصح، دار الكتب
 العلمية، بيروت، ط 1، 1981
- ابن عليل أحمد الله بهاء الدين بن عبد الله ت 769 هـ
 شرح ابن عليل على ألوية ابن مالك الخطوط، محمد علي الدين عبد الحميد، دار
 الفلاح، القاهرة، ط 1، 1984، ج 1
- ابن فارس أبو الحسين أحمد ت 398 هـ
 - الصحاح في لغة اللغة العربية ومساننها ومسن العرب في كلامها دار الكتب
 العلمية، على عليه أحمد حسن سنج، بيروت، لبنان، ط 1، 1985
- القالي (أبو علي) إسماعيل بن القاسم ت 356 هـ
 قيل الأملاني والوادي، مراجعة أحمد إسماعيل التراث العربي، دار الأفاق الجديدة،
 بيروت، 1980
- ابن فنية (أبو محمد عبد الله بن مسلم ت 276 هـ
 شعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 3، 1987
- قدامة بن جعفر (أبو الفرج ت 327 هـ
 نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم عفاجي، دار الكتب العلمية،
 بيروت، ط 1، 1984
- القرطاجي (أبو الحسن) حازم بن محمد ت 684 هـ
 منهاج اللغة ومراج الأعلام، تحقيق محمد الحبيب بن الحوجرة، المطبعة الرسمية
 للجمهورية التونسية، 1966

• الفهرده أبو العباس محمد بن يزيد ت 285 هـ:

- المتنبيه، تحقيق: محمد عبد الحافظ عفيف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف، مصر، القاهرة، ط 1، 1394

• ابن مضاء القرطبي أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن ت 592 هـ:

- الرد على السوء، تحقيق: د. شوقي صيف، دار المعارف، القاهرة، ط 1، (د ت)

• ابن المعتز (عبد الله) ت 296 هـ:

- كتاب السبع، اعني بشرى، إمام طبرستان كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982

• ابن منظور (محمد) ت 711 هـ:

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1974 ج 1، مادة سلب ج 2، مادة

سبح ج 3، مادة سجد ج 4، مادة سورة ومادة سحر ج 5، مادة أسس ج 7

مادة أخص ج 9، مادة خلف ج 10، مادة أبق ج 11، مادة قسطنط ج 14،

مادة زوى ج 19، مادة أخص مادة أخص مادة أخص

• ابن هشام الأنصاري أبو محمد عبد الله جمال الدين ت 761 هـ:

- مفتي السلب من كتب الأعراب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي محمد الله، دار

الفكر، بيروت، ط 1، 2005

• شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد علي الدين عبد الحفيظ،

دار الطابع، القاهرة، 2004

• ابن يعيش (عوفى الدين يعيش بن علي بن يعيش) ت 643 هـ:

- شرح القليل، تصحيح: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة الميرية، مصر، ط 1، (د ت)

ت 1

ثانياً: المراجع العربية الحديثة:

- إبراهيم أنيس:
 - الأصوات اللغوية، مكتبة الأجناس المصرية، 1999
 - دلالة الألفاظ، مكتبة الأجناس المصرية، (د ط)، (د ت)
 - موسيقى الشعر، مكتبة الأجناس المصرية، القاهرة، ط 6، 1988
- إبراهيم مصطفى:
 - إحياء النحور الأدبي العربي، القاهرة، (د ط)، 2003
- إحسان عباس:
 - فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د ت)
- أحمد مصطفى المرابطي:
 - علوم البلاغة (النحو والمعاني والبيان)، دار الفلم، بيروت، (د ط)، (د ت)
- أحمد مطروب:
 - الصورية في شعر الأساطير، دار الفكر، عمان الأردن، (د ط)، 1985
- الأحدي (عيسى بن محمد بن المكي):
 - المتوسط الثقافي في عيسى العروبي والفواقي، دار المعلم للعقائين، بيروت، ط 2، 1969
- بوحوش (راجح):
 - اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار المعلم للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006
- عامر عيسى:
 - اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط 4، 2004
- جابر عصفور:
 - الصورة الفنية في التراث الثقافي والبلاغي، عالم الكتب، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992

- جوزيف ميشال شريم
ملل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،
بيروت، ط 1، 1984
- حسن فتح الباب
رواية جليظة لشعر لا يقدم معانٍ من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث
والعصر، دار الحديث، بيروت، ط 1، 1984
- حسين الحاج حسن
أدب العرب في عصر الجامعة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،
بيروت، ط 1، 1984
- الخليلي (أحمد)
شعر العرب في فن الصرف، دار الفلم، بيروت، ط 1، 1984
- الخليلي (صلاح عبد الفتاح)
نظرة التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، بالقاهرة، 1988
- محسن أحمد
لغة القرآن الكريم دراسة لسانية تطبيقية للنص في سورة الفرق، دار الفلم، عين
شبله، الجزائر، ط 1، 1984
- بو عيشة (أحمد)
التعبير الفني عند النقاد العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)،
أحمد بن محمد
- فؤادي (خبر)
- البيوة والعسل الأدبي - دراسة نبوية شكلانية - (الترجمة عايشة بن الرسي)،
مطبعة موساوي، مطيف، الجزائر، ط 1، 2001
- الراجحي (عبد)
- التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1988

- ربابعة (موسى سامح)
 - الأسلوبية مقاميتها وتحليلاتها، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2001
- ريمون طحان:
 - الألسنة العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1981، ج 2
- السامرائي (فاطصل صالح):
 - المحصلة العربية لألفيتها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 1، 2002
 - المحصلة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط 1، 2000
 - معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 1، 2000
- السيد (نور الدين):
 - الأسلوبية وتحليل الخطابات دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوبية، ج 1 وج 2، دار هومة، الجزائر، 1997)
- سعد مصلوح:
 - الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 1، 2002
- شكري محمد حبيب:
 - موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978
- شوقي ضيف:
 - تحديد النحو، دار المعارف، ط 3، أدت 1
- صلاح فضل:
 - علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، دار الشروق، ط 1، 1998
- صلاح يوسف عبد القادر:
 - في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة، المحمدية، الجزائر، ط 1، 1997

• الطرابلسي (محمد الهادي):

خصائص الأسلوب في التوفيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981

طه حسين:

• من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي والإسلامي، المجلد 1، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1981.

• عبد العزيز عتيق:

علم العروض والقافية، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2004.

• عبد المناح لاشين:

المصونات البلاغية والقديسة في صناعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1982.

• عبد بدوي:

دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط 2، 1984.

• عز الدين إسماعيل:

الشعر العربي المعاصر (قصائد وظواهر أدبية والمصونية)، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981.

• علي الطل:

• الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها ونظمها، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981.

• علي علي صبح:

بناء النص للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 2، 1996.

• العمري (عبد):

تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر الكثافة «مضاء» التفاضل)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990.

- فاطمة الطيال بركة:
- النظرية الأسلية عند رومان جاكوبسون (دراسة ونصوص) المؤسسة الفلسطينية
للدراستات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1993
- فتح الله أحمد سليمان:
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
- الليدي (أحمد منير محمد):
- صميم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ودار الفرقان،
عمّان، الأردن، ط 2، 1986
- محمد إبراهيم عبادة:
- الجملة العربية (دراسة لغوية لغوية)، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1988.
- محمد صالح الضالع:
- الأسلوبية الصرفية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002
- محمد عارف حسين، وحسن علي محمد:
- دراسات في النص النحوي (النص الحديث)، دار الوراق، الإسكندرية، 2000.
- محمد عبد السلام هارون:
- الأساليب الإنشائية في البحر النحوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2001.
- محمد عبد المطلب:
- البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- محمد غنيمي غلاب:
- النقد الأدبي الحديث، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1982
- حمزة أحمد عنتا:
- لغة القرآن الكريم في ضوء علم، دار النهضة العربية، بيروت، 1981
- مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988

• المخرومي (مهدي):

- في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط 2، 1986.
- المهدي (عبد السلام):

- الأسلوبية والأسلوب (نحو ينهل السني في نقد الأدب)، النصار العربية لليبيا- تونس، 1977.

- النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، (د ط)، (د ت).

• مصايف (محمد):

- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2، (د ت).
- مصطفى ناصف:

- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983.

• الملائكة (نازك):

- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007.

• المواني (محمد عبد العزيز):

- فرائد في الشعر الإسلامي والأموي، دار غريب، القاهرة، ط 6، 2007.

• يوسف حسين بكارا:

- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1983.

ثالثا، المراجع الأجنبية المترجمة:

• أولمان (ستيغن):

- دور الكلمة، ترجمة الدكتور كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط 12، (د ت).

• باي (ماريو):

- أسس علم اللغة - ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1987.

- جبرو (بيروت)
- الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منظر عباسي، مركز الإنماء القومي، بيروت،
(د ط)، (د ت).
- دي سوسير (فردينان)
- محاضرات في الألفية العامة، ترجمة يوسف حازي ومحمد المنصور، المؤسسة
الجزائرية للطباعة، 1986.
- كريستينا (جوليا)
- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2،
1997.
- مجموعة من المؤلفين، ترجمة منظر عباسي
- الإعلامية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1،
2004.
- موليت (جورج)
- الأسلوبية، ترجمة سام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،
بيروت، ط 2، 2006.

رابعاً: المجلات والدوريات

- مجلة الدراسات اللغوية، جامعة متوري، قسنطينة، الجزائر، لعدد 01، 2002.
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 5، العدد 1،
أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984.
- مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 11، ماي 1997.
- العدد 12، ديسمبر 1997، العدد 14، ديسمبر 1999.
- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 1، جوان
2007.

